

ANDREAS WOLFSTEINER/EKATERINA TRACHSEL/  
MICHAEL BACHMANN/ANSELM HEINRICH (HG.)

# LIVE ART DATA

NEW STRATEGIES IN THEATRE ARCHIVING  
NEUE STRATEGIEN DER THEATERARCHIVIERUNG  
SCOTLAND // NIEDERSACHSEN

Andreas Wolfsteiner/Ekaterina Trachsel/  
Michael Bachmann/Anselm Heinrich (Hg.)

Live Art Data



Andreas Wolfsteiner/Ekaterina Trachsel/  
Michael Bachmann/Anselm Heinrich (Hg.)

# **LIVE ART DATA**

New Strategies in Theatre Archiving  
Neue Strategien der Theaterarchivierung

Scotland // Niedersachsen

unter Mitarbeit von Anne Küper und Frida Stein

**UV** Universitätsverlag  
Hildesheim

**2021**



Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Dokument steht im Internet kostenfrei als elektronische Publikation (Open Access) zur Verfügung unter: <https://doi.org/10.18442/201>

Dieses Werk ist mit der Creative-Commons-Nutzungslicenz »Namensnennung 4.0 International« versehen.  
Weitere Informationen finden sich unter:  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>

Das Projekt »Live Art Data« wurde im Rahmen der Schottland-Initiative des Ministeriums für Wissenschaft und Kultur Niedersachsen (MWK) gefördert.



**Niedersächsisches Ministerium  
für Wissenschaft und Kultur**

Satz, Layout und Umschlaggestaltung: Jan Jäger  
Herstellung: Druck-Point Seesen  
© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2021  
[www.uni-hildesheim.de/bibliothek/universitaetsverlag/](http://www.uni-hildesheim.de/bibliothek/universitaetsverlag/)  
Alle Rechte vorbehalten  
ISBN 978-3-96424-059-0

# Table of Contents //

## Inhaltsverzeichnis

### introduction // einleitung

Live Art Data – New Strategies in Theatre Archiving: Scotland / Lower Saxony <i>Andreas Wolfsteiner/Ekaterina Trachsel/ Michael Bachmann/Anselm Heinrich</i>	10
---	----

### cooperating archives // kooperierende archive

Theatre and Performance in Scottish Archives <i>Michael Bachmann/Anselm Heinrich</i>	20
---	----

Das Deutsche Archiv für Theaterpädagogik (DATP) <i>Katharina Kolar/Bernd Oevermann</i>	26
---	----

NOTAnARCHIVE – Archive Proben. Eine Einführung in das Forschungsprojekt der Produktionsgemeinschaft nota <i>Melissa Köhler/Birk Schindler</i>	32
--	----

### history and historiography in archives // historisches und historiographie in archiven

Zur Geschichte des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik (DATP) <i>Marianne Streisand</i>	52
---	----

Dokumentation und Archivierung transnationaler Theaterpraxis <i>Martina Groß</i>	64
---	----

Absent Histories: Working with the Archival Traces  
of Live Art in Scotland 74  
*Stephen Greer*

Lehrlingstheater im Bestand des DATP –  
an (Un-)told Story 80  
*Katharina Kolar*

**theories of the archive, of archiving, and  
of archival materials // theorien des  
archivs, des archivierens und der archivalien**

Material. Saturnalien der Archive 90  
*Stefanie Wenner*

Archivierte Artefakte als Agenten eines  
Wissenstransfers. Das »Prachtboot« der Insel Luf –  
ein Schlüsselobjekt des Berliner Humboldt Forums 98  
*Kristiane Hasselmann*

Performance Art in Museum Contexts: A Strategy  
for Documentation, Preservation, Reproduction,  
and Interaction 110  
*Melissa Köhler*

**digital transformation and the archive //**  
**digitale transformation und das archiv**

Live Art Data – Performancekunst zwischen  
Liveness und Datamanagement 128  
*Tabea Lurk*

Visualising the Archive: The Potential of Digital  
Technologies in the Analogue Archive 136  
*Christopher Field/Jenny Knotts*

Long-term Digital Sustainability and Preservation  
of Heritage in Conflict 144  
*Sarah Gambell*

Programming, Archiving, Licensing – Screenshots  
of a Workspace // Programmierung, Archivierung,  
Lizensierung – Bildschirmaufnahmen eines  
Arbeitsraums 154  
*Nils Bultjer/Birk Schindler*

**cooperation practices and  
internationalisation of institutes and  
institutions // kooperationspraxen  
und internationalisierung der  
institute und institutionen**

A Story of Bridging the North Sea into the  
Academic World 168  
*Judith Crämer/Christoph Kleineberg/Ramona Tax*

Internationalisation at Scottish Universities 174  
*Anselm Heinrich*

**conclusion // abschluss**

»Live Art Data« and the Pandemic:  
A Short Summary 182  
*Andreas Wolfsteiner/Ekaterina Trachsel/  
Michael Bachmann/Anselm Heinrich*

introduction

einleitung

# Live Art Data – New Strategies in Theatre Archiving: Scotland / Lower Saxony

Andreas Wolfsteiner/Ekaterina Trachsel/Michael Bachmann/Anselm Heinrich

## Objectives

When accessing the online catalogue of the German Archive for Theatre Pedagogy (DATP)<sup>1</sup>, based at the University of Applied Sciences Osnabrück/Lingen Campus, the user is confronted with an unadorned interface. At first glance, it appears to be a conventional data instrument. If the user then goes on to search for a term that is deeply rooted in the history of theatre pedagogy – e.g. »model« –, the tool delivers eleven results. In the 1970s in particular, there was a real boom regarding the technical term »model« in the parlance of applied theatre and theatre pedagogy: There is talk of model experiments, model institutions, model pieces, model solutions, model scenographies, stage models, etc. In many ways, the »Live Art Data« project – of which this White Paper offers a first glimpse – is above all a model; it is not yet a stabilized architecture or infrastructure of any kind.

The storability and archiving of ephemeral performances and other live art events can be addressed as one of the core problems in theatre and performance studies, applied theatre, and theatre pedagogy. Against the background of far-reaching digital transformations in all areas of life, new possibilities are emerging today – especially for the archiving of theatrical processes. Scotland, as a devolved nation within the United Kingdom, and Lower Saxony, as a German federated state, are particularly well positioned for an investigation of these changes and the potential that they bring.

For instance, Scotland and Lower Saxony share a number of demographic and structural similarities. A comparative approach allows us to ask, amongst other things, how to navigate the relationship between theatre in devolved/partly sovereign states and the larger political and cultural entities – the UK, Germany, Europe – that they are also part of.

The aim of the trilateral »Live Art Data« project is to establish a sustainable network between three institutions in Scotland and Lower Saxony: the University of Glasgow, the University of Hildesheim, and the University of Applied Sciences Osnabrück. The underlying intention of the network is to discuss questions around the archiving of live performance, including what in Britain is called Live Art, and to evaluate potential ways forward, including possibilities of cross-national and cross-institutional collaboration. »Live Art Data«, as we use this term, refers to the digital and physical data that performance produces, either as an integral part of its aesthetic practice (e.g., the data of digital performance) or as paratexts (playbills, publicity photos, etc.). In the context of this White Paper, we understand live art both in a wide sense – referring to the performing arts, including theatre, more widely – and in a narrow sense, following the British usage of Live Art as a practice related, though not necessarily identical to what elsewhere is often called performance art.<sup>2</sup>

The White Paper is the result of a »book sprint« that took place from October 7–10, 2021, both online and at the Lingen campus of the University of Applied Sciences Osnabrück. The format of the book sprint derives from computer science and other technical disciplines. Usually, it refers to

1 DATP is short for Deutsches Archiv für Theaterpädagogik. This institution is located at the University of Applied Sciences Osnabrück/Lingen Campus. Inventory and other finding aids: <http://datp.findbuch.net>

2 See Stephen Greer's contribution to this volume.

a quick writing and publication process during which informatics, programming, or informational standards are compiled and printed in a short period of time (often over the span of a weekend). As an accelerated model of writing, it is less – or not at all – common in the arts and humanities. For this project, we adapt the book sprint model to the needs of these disciplines.

During this endeavour, participatory and experimental forms of artistic research and digital humanities were analysed in terms of their suitability for archiving and digitising live art.<sup>3</sup> The aim was a transnational comparison and the establishment of a permanent network for the exchange of best practices concerning theatre, performance and live art archives. The White Paper begins by introducing three archival configurations: the situation of theatre and performance archives across Scotland, the German Archive for Theatre Pedagogy (DATP), and the innovative archiving and theatre planning tool NOTAnARCHIVE (section: *cooperating archives*). The remaining sections of the book evolve around four central discourses:

- history and historiography in archives
- theories of the archive, of archiving, and of archival materials
- digital transformation and the archive
- cooperation practices and internationalisation of institutes and institutions

With these points, the project responds to profound changes both in theatre practice as well in the history, theory, and technology of archiving and cross-institutional cooperation in Europe. The history of archival science goes back to the sixteenth century. However, it was not until around the year

2000 that the critical archival science, on which we draw in our approach, developed.<sup>4</sup> In addition, elements of programming, statistics, and recording became increasingly popular in contemporary performance practices.<sup>5</sup> For example, biographical and documentary theatre formats by internationally renowned performance collectives such as Signa, She She Pop, Ligna, Lundahl & Seidl, Rimini Protokoll, Gob Squad, Interrobang, and Monster Truck, contain extensively researched archival »materials«. The places of origin of these nationally and internationally visible new forms of theatre are often Higher Education Institutions that offer training for applied theatre studies. An excellent example of an innovative live art format that operates directly with strategies of documentation – and therefore contains archival material as an integral part –, is the production of *Schwellenland* (2010) by matthaei & konsorten: In the course of the action, the audience is put in the position of *sans papiers* (stateless persons). Then, in the role of »runners«, »guards«, or »mediators«, the participants re-enact all the necessary – sometimes impracticable – steps to obtain a residence permit in a complex communication process (using social media, the internet, mobile phones, and going to the authorities). In addition to the participants, real asylum seekers and refugees are involved in the process – as are actual employees of immigration authorities. In this way, the process of data collection becomes performative and recognisable as a manifestation of the state and its operative mechanisms.<sup>6</sup>

3 cf. Kreuzer, Stefanie (ed.). *Experimente in den Künsten: Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Bielefeld, 2014; Schicha, Christian. *Legitimes Theater?: inszenierte Politikvermittlung für die Medienöffentlichkeit am Beispiel der »Zuwanderungsdebatte«*. Münster, 2007, pp. 9ff.

4 Caswell, Michelle/Punzalan, Ricardo/Sangwand, T-Kay. »Critical Archival Studies: An Introduction«. In *Critical Archival Studies*, 1:2 (2017): pp. 1–8, <https://journals.litwinbooks.com/index.php/jclis/article/view/50/30> (accessed October 3, 2021).

5 cf. Landgraf, Edgar. *Improvisation as Art: Conceptual Challenges, Historical Perspectives*. London, 2011; Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele/Matzke, Annemarie (eds.). *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld, 2015.

6 cf. Scott, James C. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven, Connecticut, 1998.



The »Live Art Data« book sprint discusses the archival challenges of theatre and performance studies on historical, theoretical, and technical as well as administrative levels, making the contributions and achievements of the Scottish Theatre Archive and DATP crucial to this network. Archiving and performance practices are increasingly intertwined: programmers play roles in performances; data is presented on stage; statistics enable increasingly common audience participation, etc.: What are the crucial strategies of documenting contemporary stage, performance, and live art?

## Methods

- (1) Artistic research: A main focus of the »Live Art Data« project is on current trends regarding the connection between theory and practice in the mode of artistic and practice-based research. In Germany, artistic research has gained momentum in various academic disciplines and artistic movements over the last decade.<sup>7</sup> Institutions such as the University of Hildesheim have been at the forefront of this development. In the UK, practice-as-research projects have a longer history, especially in theatre studies which combines theory and practice in a different way than German universities do. The University of Glasgow is particularly strong with regard to doctoral practice-based research.
- (2) Engaged and community practice: As an important preliminary work we examine the procedures concerning storage, classification, and utilisation of transitory events.<sup>8</sup> Theatre and performance in Scotland as well as in Lower Saxony help to co-create locations where elusive ideas of community are made perceptible but remain

below the statistically ascertainable. This becomes particularly clear when positive utopian concepts of *communitas* are presented that are not congruent with legal or political ideas of community. These ideas of community and participation propose new forms of living together; they allow for a relationship between the universal and the particular to emerge as a possibility of thought.<sup>9</sup>

- (3) Theory of action: Apart from changes in art history from 1968 to the present,<sup>10</sup> three essential theoretical phases must be taken into account for this project: (a) In the arts and humanities, the shift from semiotic to performative and later to action-based models,<sup>11</sup> as well as the increased importance of artistic research including questions regarding »modes of staging« and processual aesthetics.<sup>12</sup> (b) Equally influential is the theorematized statement of a socio-culturally anchored aesthetics of the performative.<sup>13</sup> (c) Furthermore, there is talk of a veritable »decolonisation of art« in the 1990s.<sup>14</sup> The latter is to be understood as the comprehensive abolition of autonomous aesthetic paradigms. Especially in recourse to historically

7 cf. Klein, Julian. »Was ist künstlerische Forschung?«. In Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (ed.). *Gegenworte* 23. Berlin, 2010, pp. 24–28; Haarmann, Anke. *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld, 2019.

8 Herrmann, Hans-Christian von. *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München, 2005.

9 cf. Bukow, Wolf-Dieter. *Urbanes Zusammenleben: Zum Umgang mit Migration und Mobilität in europäischen Stadtgesellschaften*. Wiesbaden, 2009; Blümle, Claudia/Lazardzig, Jan (eds.). *Ruinierte Öffentlichkeit. Zur Politik von Theater*. Berlin/Zürich, 2012.

10 cf. Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael (eds.). *Politik mit dem Körper: Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld, 2015.

11 Sakoparnig, Andrea/Wolfsteiner, Andreas/Bohm, Jürgen (eds.). *Paradigmenwechsel: Wandel in den Künsten und Wissenschaften*. Berlin/New York, 2014.

12 cf. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 1999.

13 cf. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, 2004.

14 cf. Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London, 1989; Balme, Christopher B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford, 1999; Gilbert, Helen/Tompkins, Joanne. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London, 1996.

effective forms of theatre (such as Augusto Boal's »Invisible Theatre«, Jerzy Grotowski's plea for a »Poor Theatre«, or the renaissance of Peter Weiss' documentary theatre), spaces that resist the unambiguous allocation to artistic genres are being created.<sup>15</sup> These reflexive points of departure are often embedded in performative and playful settings which help to visualise communal practice and its institutional paradoxes in a laboratory of the senses.<sup>16</sup> There are loose connections here to political and activist forms of theatrical communication – such as *direct action*, as well as practices of *situationism* or *operaism*.<sup>17</sup>

Too often, however, the talk of decolonisation remained metaphorical and changed little in terms of the institutional Whiteness and Eurocentrism of curricula, research, and departmental structures.<sup>18</sup> Only recently, particularly in light of the global uprising following the murder of George Floyd,<sup>19</sup> have institutions (includ-

ing archives and theatre departments) begun to take anti-racist work more seriously – though a lot of work remains to be done.

## Mapping the Field

One special feature of this book sprint is the combination of archival research with theatre pedagogical and performative elements. The institutions involved in the project benefit from their vivid contact to current European theatre scenes – as well as the state of the art of digital humanities in the field of performance archiving. The collaborating archives are dedicated to the question of how the current changes in live art can be understood as »data theatre«, each to be renegotiated and determined by ecological and economic dispositives. Technical solutions and performance analysis should not be divided into a black box »inside«, the opaque part of archival functionings, and a public-facing »outside«, the transparent public sphere that determines the grammar of archives. Not only for this reason is the comparative European perspective of our project valuable in the times of Brexit.

This publication has been developed as a White Paper rather than a fully-fledged collection. As such, it intentionally bears the traces of its making during – and in the weeks leading up to – the book sprint in October 2021, after which it has been swiftly put to print. An Open Access version is available online. The White Paper focuses on archive software, databases, and archival holdings. Rather than only focusing on technical requirements and necessities, it also asks what is possible within these constraints: How can the increased linking between performance events and databases/archives be taken into account? What could »theatre informatics«<sup>20</sup> do for the comprehensive action-theoretical mapping? Glasgow brings a long-standing expertise in digital humanities concerning theater studies and a track record of exter-

15 cf. Nikitin, Boris/Schlewitt, Carena/Brenk, Tobias (eds.). *Wirklichkeit: Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin, 2014.

16 As Patrick Primavesi puts it, it's all about: »The transformation of the stage into a laboratory, the performance into an experiment, and the audience into an experimental object«. (Orig. Ger., translated by AW: »Die Transformation der Bühne in ein Labor, der Aufführung in ein Experiment, und des Publikums in ein Testobjekt«). Primavesi, Patrick. »Theater als Labor und Experiment«. In Kreuzer, Stefanie (ed.). *Experimente in den Künsten: Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Bielefeld, 2014, pp. 131–162, p. 153.

17 cf. Graeber, David. *Direkte Aktion: ein Handbuch*. Hamburg, 2013; Warstat, Matthias. »Als ob kein Staat wäre. Theaterwissenschaft, Protestforschung und direkte Aktion«. In Gerda Baumbach et al. (eds.). *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*. Berlin, 2014, pp. 32–46.

18 cf. Revolution or Nothing. »White Colleague Listen! An Open Letter to UK Theatre, Dance and Performance Studies«, <https://medium.com/@revolutionornothing/white-colleague-listen-2d098d6a4a5d>, August 24, 2020 (accessed October 10, 2021).

19 cf. Gaines, Kevin. »Reflections on Ben Okri, Goenawan Mohamad and the 2020 Global Uprisings«. In: *Journal for Trans-*

*national American Studies* 12:1 (2021): pp. 9–44.

20 cf. Otto, Ulf. *Internetauftritt: Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld, 2013, p. 87. The term »Theaterinformatik« (theatre informatics) was coined by Arnold Grether.

nally funded research projects working at the interface of performance historiography, live art, and archiving. Performance studies at Hildesheim has for some time focused on new data-intensive theatre formats (the theatre collectives *Machina eX* and *VOLL:MILCH* being among their graduates), at the forefront of artistic informatics and programming. Osnabrück, with its many years of experience in the multimedia documentation of various theatre pedagogical formats at the DATP, covers the area of public education far better than a focus on specialized art scenes could. Last but not least, the NOTAnARCHIVE project is of particular relevance to our collaboration. This is a project funded by the Ministry of Science and Culture of Lower Saxony (MWK) within the conceptual funding of the performance collective *VOLL:MILCH*, founded in 2011 at the University of Hildesheim. NOTAnARCHIVE takes seriously both the classical tasks of an archive and the actual production conditions and aesthetics of the independent theatre scene. It is not an archive software solution, but a digital rehearsal stage for archive theory and practice.

Our project builds on existing networks of the former DFG Research Training Group »InterArt/Interart Studies« (FU Berlin) and strengthens the connections between programmes in theatre studies and theatre pedagogy at the universities of Glasgow, Hildesheim, and Osnabrück. All three departments combine interests – and research expertise – in media, theatre, and cultural studies, and are connected to archival expertise. Kindly funded by the »Scotland Initiative« of the Ministry for Science and Culture in Lower Saxony, the book sprint and the resulting White Paper form part of a developing strategic partnership between Lower Saxony and Scotland.

The global COVID pandemic of 2020–21 has made the project even more timely than we could have anticipated. Currently, a significant amount of digital data is produced by theatres (due to online and digital performance formats new types of participatory projects and scenographic practices, etc.).<sup>21</sup> In some countries more than in others, in-

creased funding has been made available for data-based live art and digital projects in theatre and performance. Hence, SARS-CoV2 is not only a worldwide health crisis – it is also a global »rupture épistomologique«<sup>22</sup> (epistemological rupture) as Gaston Bachelard put it at the end of the 1930s. This rupture concerns the transformation of knowledge and aesthetics in the light of digital technologies, and one of the reasons why a White Paper on the »state of the archive« is so important today.

## Acknowledgements

This book sprint and publication would not have been possible without the great help of our research assistants Anne Küper and Frida Stein, and the many contributors – across all career stages, from doctoral students to emerita professors, who were willing to experiment with a format new to most of us. Bernd Oevermann's and Robin Lascheit's technical assistance was crucial, not least of all given the hybrid format of the workshop. We thank Silke Rademacher, Lena Velte, and Lisa Striezel from the bottom of our hearts for keeping us alive during the book sprint.

Last but not least, we gratefully acknowledge the financial support by the Ministerium für Wissenschaft und Kultur Niedersachsen (MWK), and the support of ECAS.

## Bibliography

- Argast, Regula. *Staatsbürgerschaft und Nation: Ausschließung und Integration in der Schweiz 1848–1933*. Göttingen, 2007.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London, 1989.

21 Weir, Lucy/Bissell, Laura (eds.). *Performance in a Pandemic*. London, 2021.

22 Bachelard, Gaston. *Die Philosophie des Nein. Versuch einer Philosophie des Neuen wissenschaftlichen Geistes*. Frankfurt am Main, 1980.

- Bachelard, Gaston. *Die Philosophie des Nein. Versuch einer Philosophie des Neuen wissenschaftlichen Geistes*. Frankfurt am Main, 1980.
- Balme, Christopher B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford, 1999.
- Baumann, Till. *Von der Politisierung des Theaters zur Theatralisierung der Politik: Theater der Unterdrückten im Rio de Janeiro der 90er Jahre*. Hannover, 2001.
- Blümle, Claudia/Lazardzig, Jan (eds.). *Ruinierte Öffentlichkeit. Zur Politik von Theater*. Berlin/Zürich, 2012.
- Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele/Matzke, Annemarie (eds.). *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld, 2015.
- Bukow, Wolf-Dietrich. *Urbanes Zusammenleben: Zum Umgang mit Migration und Mobilität in europäischen Stadtgesellschaften*. Wiesbaden, 2009.
- Burkhardt, Sven. *Korrespondenzen in Sachen: Strafvollzug, Rechtskulturen, Kriminalpolitik, Menschenrechte: ein Lesetheater als Festschrift*. Münster, 2005.
- Caswell, Michelle/Punzalan, Ricardo/Sangwand, T-Kay. »Critical Archival Studies: An Introduction«. In *Critical Archival Studies*, 1:2 (2017): pp. 1–8, <https://journals.litwinbooks.com/index.php/jclis/article/view/50/30> (accessed October 3, 2021).
- Dalhoff, Maria. *Zur (Un-)Möglichkeit von Widerstand gegen Unterdrückung und Herrschaft: ein Vergleich des Theaters der Unterdrückten mit Ansätzen herrschaftsfreier Bildung*. Münster, 2011.
- Deck, Jan/Sieburg, Angelika. *Politisch Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld, 2014.
- Fiebach, Joachim. *Welt Theater Geschichte: eine Kulturgeschichte des Theatralen*. Berlin, 2015.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, 2004.
- Gaines, Kevin. »Reflections on Ben Okri, Goenawan Mohamad and the 2020 Global Uprisings«. In: *Journal for Transnational American Studies* 12:1 (2021), pp. 9–44.
- Gilbert, Helen/Tompkins, Joanne. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London, 1996.
- Graeber, David. *Direkte Aktion: ein Handbuch*. Hamburg, 2013.
- Haarmann, Anke. *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld, 2019.
- Herrmann, Hans-Christian von. *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München, 2005.
- Ingram, Mark. *Rites of the Republic: Citizens' Theatre and the Politics of Culture in Southern France*. Toronto, 2011.
- Klein, Julian. »Was ist künstlerische Forschung?«. In Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (ed.). *Gegenworte* 23. Berlin, 2010, pp. 24–28.
- Kreuder, Friedemann et al. (eds.). *Theater und Subjektkonstitution: Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion (unter Mitarbeit von Nadine Peschke und Nikola Schellmann)*. Bielefeld, 2014.
- Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael (eds.). *Politik mit dem Körper: Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld, 2015.
- Kreuzer, Stefanie. *Experimente in den Künsten: Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Bielefeld, 2014.
- Landgraf, Edgar. *Improvisation as Art: Conceptual Challenges, Historical Perspectives*. London, 2011.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 1999.
- Mackert, Jürgen/Müller, Hans-Peter (eds.). *Citizenship. Soziologie der Staatsbürgerschaft*. Wiesbaden, 2013.
- Matzke, Annemarie. *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld, 2014.
- Dies./Otto, Ulf/Roselt, Jens (eds.). *Auftritte: Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld, 2015.
- McConachie, Bruce et al. *Theatre Histories: An Introduction*. London, 2016.
- Murmann, Sven. *Demokratische Staatsbürgerschaft im Wandel: Über unsere Zugehörigkeit zum politischen System in Zeiten pluraler gesellschaftlicher Mitgliedschaften*. Würzburg, 2000.

- Nicholson, Helen. *Applied Drama: The Gift of Theatre*. London, 2015.
- Nikitin, Boris/Schlewitt, Carena/Brenk, Tobias (eds.). *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit: Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin, 2014.
- Oberhuber, Florian. *Die Erfindung des Obdachlosen: Eine Geschichte der Macht zwischen Fürsorge und Verführung*. Wien, 1999.
- Otto, Ulf. *Internetauftritt: Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld, 2013.
- Outa, George Odera. *Performing Power: Ethnic Citizenship, Popular Theatre and the Contest of Nationhood in Modern Kenya*. Charleston, South Carolina, 2009.
- Prentki, Tim. *Applied Theatre: Development*. Series Editors Sheila Preston and Michael Balfour. London, 2015.
- Primavesi, Patrick. »Theater als Labor und Experiment«. In Kreuzer, Stefanie (ed.). *Experimente in den Künsten: Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Bielefeld, 2014, pp. 131–162.
- Revolution or Nothing. »White Colleague Listen! An Open Letter to UK Theatre, Dance and Performance Studies«, <https://medium.com/@revolutionornothing/white-colleague-listen-2d098d6a4a5d>, August 24, 2020 (accessed October 10, 2021).
- Roesner, David P. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. London, 2016.
- Ders. »Die Utopie »Heidik« – Arbeitsprozesse im experimentellen Musiktheater am Beispiel von Leo Dicks *Kann Heidi brauchen, was es gelernt hat*«. In Kati Röttger (ed.). *Welt – Bild – Theater. Forum Modernes Theater*. Tübingen, 2010, pp. 221–234.
- Roselt, Jens/Weiler, Christel. *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*. Tübingen, 2017.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York, NY, 1993.
- Sakoparnig, Andrea/Wolfsteiner, Andreas/Bohm, Jürgen (eds.). *Paradigmenwechsel: Wandel in den Künsten und Wissenschaften*. Berlin/New York, 2014.
- Schicha, Christian. *Legitimes Theater?: inszenierte Politikvermittlung für die Medienöffentlichkeit am Beispiel der »Zuwanderungsdebatte«*. Münster, 2007.
- Schneider, Wolfgang (ed.). *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld, 2014.
- Schüle, Johann August. *Theorie der Institution: Eine dogmengeschichtliche und konzeptionelle Analyse*. Wiesbaden, 2013.
- Scott, James C. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven, Connecticut, 1998.
- Simmel, Georg. *Soziologische Ästhetik*. In Lichtblau, Klaus (ed.). *Klassiker der Sozialwissenschaften (Buchreihe)*. Wiesbaden, 2008.
- Spencer, Jenny. *Political and Protest Theatre after 9/11: Patriotic Dissent*. London, 2011.
- Sofer, Andrew. *The Stage Life of Props*. Ann Arbor, Michigan, 2003.
- Storz, Henning/Reißlandt, Carolin (eds.). *Staatsbürgerschaft im Einwanderungsland Deutschland: Handbuch für die interkulturelle Praxis in der Sozialen Arbeit, im Bildungsbereich, im Stadtteil*. Wiesbaden, 2013.
- Weir, Lucy/Bissell, Laura (eds.). *Performance in a Pandemic*. London, 2021.
- Wiles, David. *Theatre and Citizenship: The History of a Practice*. Cambridge, 2011.
- Willems, Herbert (ed.). *Theatralisierung der Gesellschaft: Band 2: Medientheatralität und Medientheatralisierung*. Wiesbaden, 2009.
- Umthum, Sandra/Wihstutz, Benjamin (eds.). *Disabled Theater*. Berlin/Zürich, 2015.
- Warstat, Matthias. »Als ob kein Staat wäre. Theaterwissenschaft, Protestforschung und direkte Aktion«. In Baumbach, Gerda et al. (eds.). *Momentaufnahme Theaterwissenschaft: Leipziger Vorlesungen*. Berlin, 2014, pp. 32–46.
- Yurdakul, Gökce/Bodemann, Michal (eds.). *Staatsbürgerschaft, Migration und Minderheiten: Inklusion und Ausgrenzungsstrategien im Vergleich*. Wiesbaden, 2010.



cooperating  
archives

kooperierende  
archive



# Theatre and Performance in Scottish Archives

Michael Bachmann/Anselm Heinrich

## Abstract

The authors provide a survey of archives in Scotland – and in one case beyond its national borders – that collect relevant materials regarding Scottish theatre and performance history. Their mostly descriptive account supplements two other contributions in this White Paper: a practical case study on teaching with visualiser technology at the Scottish Theatre Archive (Christopher Field and Jenny Knotts); and a critical history of live art in Scotland, with a particular focus on the archival situation (Stephen Greer).

Die Autoren geben einen Überblick zu Archiven, die in Schottland – und in einem Fall über die Grenzen Schottlands hinaus – relevante Materialien zur schottischen Theater- und Performancegeschichte sammeln. Die deskriptiv gehaltene Darstellung wird im weiteren Verlauf des White Papers durch eine praktische Fallstudie zum Scottish Theatre Archive (Christopher Field und Jenny Knotts) sowie durch eine kritische Darstellung der Geschichte schottischer live art, insbesondere mit Blick auf die Archivsituation, ergänzt (Stephen Greer).

## Overview

The most important archive for theatre and performance in Scotland is located at the University of Glasgow. The *Scottish Theatre Archive* was founded in 1981, with initial funding from charitable organisations and the Scottish Arts Council (now: Creative Scotland).<sup>1</sup> It is a national collection, yet financed and administered through the University Library's Archives and Special Collections. There are other national collections of relevance to Scottish theatre and performance history. These include the Scottish Theatre Programmes database and the Moving Image Archive, both part of the *National Library of Scotland*.

In addition to these national archives, significant theatre and performance collections are held at universities and local authorities. For instance, *University of Dundee Archive Services* have collections of theatre photographs, programmes, posters and press cuttings for the Dundee Rep, one of the only repertory theatres in Great Britain, supplementing that theatre's collection at the Scottish Theatre Archive. *Glasgow City Archives'* collections include programmes and playbills of Glasgow's theatres and music halls, especially from the Victorian period. This and other material can be accessed via Glasgow's Mitchell Library, one of the largest public libraries in Europe. The Mitchell Library also hosts exhibitions and teams up with external partners. In recent years, collaborations with Theatre Studies at the University of Glasgow have included the Panto-

---

1 On the archive's history see Hepworth, Sarah. »Unique and Distinctive Collections: The Scottish Theatre Archive«. In Davies, Peter V. et al. (eds.). *The University of Glasgow Library: Friendly Shelves*. Glasgow, 2016.

mime in Scotland research project<sup>2</sup> as well as research on the Glasgow Jewish Institute Players, which also incorporated material from the Scottish Theatre Archive.<sup>3</sup>

Regarding live art and performance art in Scotland, three further archives are of particular importance: First, the archive of Glasgow's *Third Eye Centre*, which—from 1974 until its closure in 1991—was an internationally significant venue for visual and performing arts. Second, the collections of Richard Demarco (\*1930) at the Scottish National Gallery of Modern Art and the *Demarco European Art Foundation* at Edinburgh's Summerhall.<sup>4</sup> A co-founder of the Traverse Theatre and important figure during the heyday of the Edinburgh Fringe, Demarco is well-known for promoting the work of Marina Abramović, NSK, Joseph Beuys and Tadeusz Kantor, amongst others. Third, the *National Review of Live Art (NRLA) Archive* at the University of Bristol. Though clearly not based in Scotland, this collection is closely linked to Scottish theatre and performance history through the NRLA, a live art festival hosted at Glasgow during much of its existence (1979–2010).

In addition to the archives and collections listed below, a vast array of sources can also be searched via the National Records of Scotland website ([catalogue.nrscotland.gov.uk/nrsonlinecatalogue/welcome.aspx](https://catalogue.nrscotland.gov.uk/nrsonlinecatalogue/welcome.aspx)). The Scottish Council on Archives has produced a useful online map of Scotland's Archives ([www.scottisharchives.org.uk/explore/scottish-archives-map/](http://www.scottisharchives.org.uk/explore/scottish-archives-map/)).

## Scottish Theatre Archive (STA)

**Website:** [www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/collections/STA/index.html](http://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/collections/STA/index.html)

**Online catalogue:** [collections.gla.ac.uk](http://collections.gla.ac.uk)

The archive's vast collections contain programmes, scripts, production notes, photographs, recordings (most notably of productions by the National Theatre of Scotland), posters, press cuttings, business papers and correspondence. Among its most important holdings are the archives of the Citizens Theatre (Glasgow), for which the STA is the official depository, and of Giles Havergal (\*1938) who was one of the artistic directors of that theatre from 1969 to 2003 and a driving force behind the theatre's programming of (near) contemporary European theatre.<sup>5</sup> The STA is also the main repository for the National Theatre of Scotland (founded in 2006) and Scottish Ballet (founded in 1969). Items relating to the third—and largest—national company, Scottish Opera (founded in 1962) can also be found at the archive.

Regarding live art, the most significant holdings of the STA are the collections of The Arches, the archives of the late Adrian Howells, and its collection of Edinburgh Fringe material. The Arches was a nightclub and arts venue in Glasgow (situated underneath the city's iconic Central Station) which operated from 1991–2015 and whose importance for fostering live art and supporting emerging performance artists in Scotland and beyond can hardly be overstated.<sup>6</sup> Alongside Tramway and the Third Eye Centre,

2 See University of Glasgow. *Celebrating the cultural impact of pantomime in Scotland*. <https://impact.ref.ac.uk/casestudies/CaseStudy.aspx?Id=33611> (accessed October 9, 2021).

3 See Maloney, Paul/Scullion, Adrienne. »From the Gorbals to the Lower East Side: The Cosmopolitanism of the Glasgow Jewish Institute Players«. *New Theatre Quarterly* 34:1 (February 2018): pp. 58–73.

4 Summerhall. *Selection from the Richard Demarco Archive*. <https://www.summerhall.co.uk/event/selection-from-the-richard-demarco-archive/> (accessed October 9, 2021).

5 On the Citizens Theatre and its importance for Scottish (as well as British) theatre in general see Brown, Mark. *Modernism and Scottish Theatre since 1969: A Revolution on Stage*. Basingstoke, 2019.

6 On The Arches and its unique business model and configuration as night club and performance venue see Overend, David. »Clubbing Audiences: Relational Theatre Practice at »Death Disco««. *New Theatre Quarterly* 28:1 (February 2012): pp. 67–79. For a history of The Arches also see the forthcoming book by Bratchpiece, David/Innes, Kristin. *Brickwork: A Biography of The Arches*. Glasgow, 2021.

it was one of the host venues for the National Review of Live Art, and continued NLRA's mission with its Behaviour and Arches Lives programmes. The STA's Arches collection includes brochures, flyers, press cuttings, posters, general correspondence, photographs, marketing material, audio and video recordings. Adrian Howells (1962–2014) was one of the UK's leading performance artists, in particular with intimate one-to-one performances such as his award-winning *Foot Washing for the Sole* (2008). STA holds his correspondence, production files, notebooks, posters, press cuttings and photographs as well as recordings of Howells' work.<sup>7</sup> While the STA holds material on the Edinburgh Festival Fringe (brochures, correspondence, leaflets, press cuttings and programmes), the Fringe is a good example of a collection that is spread across several archives: STA, the National Library, and the Demarco Archives.

Most of the STA collections can be consulted on site only, though a small selection of photographs, playbills, posters and costume sketches may be found on Flickr ([www.flickr.com/photos/uofglibrary/albums/72157623915689260/](http://www.flickr.com/photos/uofglibrary/albums/72157623915689260/)). During the Covid-19 pandemic, Archives and Special Collections have invested in visualiser technology that allows for researchers to access artifacts remotely, with the help of onsite librarians and archivists.<sup>8</sup>

## National Library of Scotland (NLS)

**Website:** [www.nls.uk/collections/theatre/](http://www.nls.uk/collections/theatre/)

**Online catalogues:**

- [digital.nls.uk/catalogues/theatre-programmes/](http://digital.nls.uk/catalogues/theatre-programmes/) (*Scottish Theatre Programmes database*);
- [movingimage.nls.uk/search](http://movingimage.nls.uk/search) (*Moving Image Archive*);
- [manuscripts.nls.uk/](http://manuscripts.nls.uk/) (*Archives and Manuscripts Collections*).

The National Library of Scotland (NLS) is the legal deposit library of Scotland and is one of the country's National Collections. Its main collections and reading rooms are situated in Edinburgh. The National Library has produced a searchable database of Scottish Theatre programmes, posters and playbills from its collections. Currently, over 13,000 records can be searched, beginning with playbills from the early 1800s. The NLS has an almost complete run of programmes for the King's Theatre Edinburgh (1907–) and the Royal Lyceum, also in Edinburgh (1883–). While most programmes can only be consulted on site, over two hundred early nineteenth century playbills from Edinburgh's Theatre Royal have been digitized ([digital.nls.uk/playbills](http://digital.nls.uk/playbills)).

Another important resource provided by the NLS is the Moving Image Archive (formerly: Scottish Screen Archive, based at Kelvin Hall in Glasgow). Dedicated to preserving films made by amateur and professional film-makers that capture Scotland's history, the collection includes quite a few theatre- and performance-related recordings. While some can only be viewed on site, many of the films are available online. For instance, there is the cinema advert for a 1934 variety show at Glasgow's Metropole Theatre ([movingimage.nls.uk/film/3533](http://movingimage.nls.uk/film/3533)), recordings of Pantomime productions (e.g., [movingimage.nls.uk/film/1138](http://movingimage.nls.uk/film/1138)), and a 1946 documentary on the Citizens Theatre, *Plays for the People*, directed by Gordon Begg ([movingimage.nls.uk/film/0479](http://movingimage.nls.uk/film/0479)).

In addition to the Scottish Theatre Programmes database and the Moving Image Archive, the NLS holds theatre and performance material in its Archives and Manuscripts collections. This includes programmes, publicity items and

<sup>7</sup> On Howell's work see Heddon, Dee/Johnson, Dominic (eds.). *It's All Allowed: The Performances of Adrian Howells*. Bristol, 2016. On Howell's archives in particular see Greer, Stephen. »The Economies of Adrian Howells«. In Heddon, Dee/Johnson, Dominic, op. cit.

<sup>8</sup> See the chapter by Field, Christopher/Knotts, Jenny in this volume.

photographs of the Edinburgh International Festival and Festival Fringe. From 2009–2017, the Fringe Performance Archive project recorded select performances of Fringe shows to be made available by the NLS after a two decades moratorium.<sup>9</sup> A unique item in the Archives and Manuscripts collections is the set for John McGrath's *The Cheviot, The Stag, and the Black, Black Oil* (1973). McGrath's 7:84 was one of Scotland's most renowned theatre companies, and their collections are held at STA and NLS.<sup>10</sup> Designed by artist and dramatist John Byrne, the *Cheviot* set is a large pop-up book that can be opened at different »pages«, revealing a new scene every time. A 3D model can be accessed online ([www.nls.uk/collections/theatre/cheviot-3d/](http://www.nls.uk/collections/theatre/cheviot-3d/)).

## Other Archives

### Websites and online catalogues:

- [archives.dundee.ac.uk/](http://archives.dundee.ac.uk/) (University of Dundee Archive Services);
- [libcat.csghlasgow.org/web/arena/glasgow-collection](http://libcat.csghlasgow.org/web/arena/glasgow-collection) (Glasgow City Archives);
- [www.glasgowmiraclearchives.org/archive-catalogue/](http://www.glasgowmiraclearchives.org/archive-catalogue/) (Third Eye Centre);
- [www.demarco-archive.ac.uk/](http://www.demarco-archive.ac.uk/) (Demarco Digital Archive);
- [www.bristol.ac.uk/nrla/](http://www.bristol.ac.uk/nrla/) (NRLA Archive)

The Glasgow Collection at Glasgow City Archives includes programmes and playbills since the early 1800s, of Glasgow's many theatres including The King's, Theatre Royal, and the Metropole variety theatre. Similarly, the University of Dundee Archive Services have a good collection on the Dundee rep, including photographs, press cuttings, and programmes.

The archives and collections of the Royal Conservatoire of Scotland (formerly the Royal Scottish Academy of Music and Drama) are held off-site at the Whisky Bond, Speirs Lock, in Glasgow. They do not only document the history of the institution dating back to 1847 but also feature diverse holdings, including collections of instruments, manuscripts, artworks, photographs, performance ephemera and memorabilia. The collections are only available to consult in person ([www.rcs.ac.uk/why-rcs/campusandfacilities/archives/](http://www.rcs.ac.uk/why-rcs/campusandfacilities/archives/)).

Regarding live art in Scotland, a number of projects funded by the Arts and Humanities Research Council (AHRC) have led to archival online presences. *The Glasgow Miracle: Materials for Alternative Histories*, located at Glasgow School of Art and the Centre for Contemporary Arts (CCA), has catalogued the archives of the Third Eye Centre and its successor institution, the CCA. A number of video recordings are available online, including a 1973 Allen Ginsberg performance of songs and poems ([www.glasgowmiraclearchives.org/video-archive/allen-ginsberg-performance-1973-part-1/](http://www.glasgowmiraclearchives.org/video-archive/allen-ginsberg-performance-1973-part-1/)).

The archives of Richard Demarco are mostly held at Summerhall (Demarco European Art Foundation) and at the

9 See [https://fringearchive.org/?page\\_id=42](https://fringearchive.org/?page_id=42) (accessed September 13, 2021). The Fringe Performance Archive now seems to be defunct.

10 On McGrath and 7:84 see, for instance, Kershaw, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London, 1992, pp. 132–167, and Fiebach, Joachim/Schramm, Helmar. *Kreativität und Dialog: Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa*. Berlin, 1983.

Scottish National Gallery of Modern Art. However, about 10,000 records have been made available online through an AHRC-funded project at the University of Dundee from 2005–2008. The digitized theatre collections in particular encompass photographs, press cuttings and personal correspondence, e.g., to John McGrath ([www.demarco-archive.ac.uk/collections/57-theatre](http://www.demarco-archive.ac.uk/collections/57-theatre)). In addition to the Demarco material, the National Galleries of Scotland in Edinburgh hold a number of performance related sketches, paintings, drawings, edgings and prints ([www.nationalgalleries.org/visit/archives-special-collections/national-galleries-scotland-archive](http://www.nationalgalleries.org/visit/archives-special-collections/national-galleries-scotland-archive)).

The *National Review of Live Art* (NRLA), the most significant festival for live art in Britain was held at Glasgow from 1988 to 1990, in 1994 and 1996 and between 1998–2010, at venues including the Third Eye Centre, Tramway, and The Arches. A vast video collection of performances (1,800 hours of footage) is now held the University of Bristol. Two ARHC-funded digitisation projects have made these videos available online. However, the project's reliance on the now defunct Flash player make them difficult to access except on site.<sup>11</sup>

## Bibliography

- Bratchpiece, David/Innes, Kirstin. *Brickwork: A Biography of The Arches*. Glasgow, 2021 (forthcoming).
- Brown, Mark. *Modernism and Scottish Theatre since 1969: A Revolution on Stage*. Basingstoke, 2019.
- Fiebach, Joachim/Schramm, Helmar. *Kreativität und Dialog: Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa*. Berlin, 1983.
- University of Glasgow. *Celebrating the cultural impact of pantomime in Scotland*. <https://impact.ref.ac.uk/case-studies/CaseStudy.aspx?Id=33611> (accessed October 9, 2021).
- Heddon, Dee/Johnson, Dominic (eds.). *It's All Allowed: The Performances of Adrian Howells*. Bristol, 2016.
- Hepworth, Sarah. »Unique and Distinctive Collections: The Scottish Theatre Archive«. In Davies, Peter V. et al. (eds.). *The University of Glasgow Library: Friendly Shelves*. Glasgow, 2016.
- Kershaw, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London, 1992.
- Maloney, Paul/Scullion, Adrienne: »From the Gorbals to the Lower East Side: The Cosmopolitanism of the Glasgow Jewish Institute Players«. *New Theatre Quarterly* 34:1 (February 2018): pp. 58–73.
- Overend, David. »Clubbing Audiences: Relational Theatre Practice at »Death Disco««. *New Theatre Quarterly* 28:1 (February 2012): pp. 67–79.
- Summerhall. *Selection from the Richard Demarco Archive*. <https://www.summerhall.co.uk/event/selection-from-the-richard-demarco-archive/> (accessed October 9, 2021).

<sup>11</sup> Based on archival research and oral histories, Stephen Greer's AHRC-funded project at the University of Glasgow, *Live Art in Scotland: Tracing Histories of Experimental Performance*, currently traces the histories of experimental performance in Scotland since the late 1980s. See Greer's contribution to this volume.



# Das Deutsche Archiv für Theaterpädagogik (DATP)

Katharina Kolar/Bernd Oevermann

## Abstract

The article briefly outlines the founding history and the structural development of the German Archive for Theatre Pedagogy (DATP), as well as strategies for the future of its collections. The archive, located in Lingen (in the western part of Lower Saxony) is currently in a critical phase of digital transformation and networking. In addition to the unique importance of the collections for research on theatre pedagogy in Europe, the authors discuss important impulses for a lively practice of theatrical communication in the region.

Der Beitrag umreißt in aller Kürze die Gründungs- und Aufbaugeschichte sowie die Sammlungsabsichten des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik (DATP). Diese in Lingen (West-Niedersachsen) gelegene Institution befindet sich gegenwärtig in einer Phase digitaler Transformation, Nutzung und Vernetzung. Neben der einzigartigen Bedeutung der Sammlungen für die theaterpädagogische Forschung im europäischen Raum weisen die Verfasser:innen auf wichtige Impulse für eine lebendige Praxis theatraler Kommunikation in der Region hin.

**Website:** <https://www.archiv-datp.de/>

Das Deutsche Archiv für Theaterpädagogik (DATP) ging aus einer internationalen Konferenz zur Geschichte der Theaterpädagogik im Jahr 2005 hervor und wurde 2007 an der Hochschule Osnabrück gegründet. Das DATP sichert als archivwürdig bewertete Dokumente aus der jüngeren und älteren Geschichte des Fachs als Schriftgut, Ton-, Bild und

Filmdokument sowie elektronisch gespeicherte Information und stellt sie für Forschung, Lehre, künstlerische Praxis und Öffentlichkeitsarbeit bereit. Neben einer Archiv-Bibliothek vereint es aktuell auf fast 250 laufenden Metern einen 26 Sammlungen umfassenden Bestand, dessen Schwerpunkt die Geschichte der Theaterpädagogik in den deutschsprachigen Ländern von 1945 bis in die Gegenwart bildet.

## Gründungs- und Aufbauphase

Als bundesweit einzige Einrichtung betreibt das Archiv seit seiner Gründung 2007 systematisch Forschung auf dem Gebiet der Geschichte der Theaterpädagogik. Grundlegende theaterpädagogische, historische Vorarbeiten gingen aus dem 2003 von Prof. Dr. Marianne Streisand initiierten Forschungsprogramm *Archäologie der Theaterpädagogik* hervor.<sup>1</sup> An dieser Stelle sei nur auf Streisands Forschungskonzeption einer Geschichte der Theaterpädagogik im Kontext des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik<sup>2</sup> sowie auf

- 1 Vgl. Koch, Gerd/Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin 2003; Streisand, Marianne/Hentschel, Ulrike/Poppe, Andreas/Ruping, Bernd (Hg.): *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band IV. Berlin/Milow 2005 sowie Streisand, Marianne/Giese, Nadine/Kraus, Tom/Ruping, Bernd (Hg.): *Talkin' 'Bout My Generation. Archäologie der Theaterpädagogik II*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band VI. Berlin/Milow 2007.
- 2 Vgl. u.a. Streisand, Marianne: »Für eine Archäologie der Theaterpädagogik«, in: dies. et al. (Hg.) *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I*. Berlin/Milow 2005, S. 434–449 sowie Streisand, Marianne: »Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert«, in: Nix, Christoph/Sachser, Dietmar/Streisand, Marianne (Hg.): Lek-



einige Forschungsarbeiten und Publikationen verwiesen, mit denen anhand von Mikrostruktur-Untersuchungen erste Lücken im Forschungsdesiderat theaterpädagogischer Geschichtsforschung geschlossen werden (konnten).<sup>3</sup> Gegenstand dieser Forschungsarbeiten mit »geschichtsphilosophischem Background«<sup>4</sup> sind Erscheinungsformen von Theaterarbeit mit nicht-professionellen Spieler:innen in der theaterpädagogischen (deutschen) Fachgeschichte im 20. Jahrhundert.<sup>5</sup> Sie markieren nicht nur »Fundorte«, sondern v. a. auch eine bestimmte Form von Handlungswissen.

Der Erarbeitung an einer Forschungskonzeption gingen weitere Meilensteine der Gründungs- und Aufbauphase des DATP voraus: Dazu zählen – als erste Etappe – neben der Sicherung der Grundfinanzierung des Archivs (durch die Stiftung der Fachhochschule Osnabrück) der Aufbau, die Sammlungs-Übernahmen sowie die Erstellung, Grobverzeichnung und Pflege des Bestands. Zu den 26 Sammlungen zählen neben drei Schwerpunkt-Sammlungen (1. Lehrstückarchiv, 2. Texthefte und 3. Programmhefte) weitere 23 persönlich-gebundene Sammlungen. Bei Letzteren handelt es sich um Vor- bzw. Nachlässe renommierter

---

tionen 5. Theaterpädagogik. Berlin 2012, S. 14–35, hier insbesondere S. 14–15.

3 Auf der Grundlage von Archivalien und Forschungen im DATP entstehen regelmäßig neue B.A.-Arbeiten sowie (bisher) sieben Dissertationsvorhaben/-projekte. Vgl. dazu DATP: Arbeitsbericht 2015–2017, S. 18–19. Siehe hierzu auch Marianne Streisands Beitrag im vorliegenden Band.

4 <http://www.archiv-datp.de/ueberuns/> (Zugriff am 15. September 2021).

5 Dazu zählen Anne Kellers Publikation *Das deutsche Volksspiel. Theater in den Hitlerjugend-Spielscharen* aus dem Jahr 2018, Jan Siebenbrocks Untersuchung der Entwicklung *Vom Laienspiel zur Theaterpädagogik. Veränderungen von Ästhetik und Pädagogik zwischen 1949 und 1973 am Beispiel der Waldecker Laienspielwoche* von 2019, beide im Schibri-Verlag Berlin erschienen, sowie Eva Renverts Dissertation *Theater, Kampf und Kollektive. Diskurse des Arbeitertheaters des 20. Jahrhunderts* (in Druck). Sie alle weisen einen Bezug zum DATP auf, wobei die Nutzung der Archivalien des DATP und deren Funktion als Impulsgeber variieren.

Theaterpädagog:innen der sogenannten ersten Generation und damit einen biographischen Bestand.<sup>6</sup> Diese beinhalten Material zu folgenden – in einem höchst unvollständigen Überblick zusammengefassten – Inhalten und Themenfeldern: Evangelische Laienspielbewegung nach 1945 (Kabitz, K. Hoffmann); Kinder- und Jugendtheater in der DDR (Wardetzky, Chr. Hoffmann, Liske) und BRD (Nickel); Profilbildung und Institutionalisierung anhand von Entwürfen, Curricula und Konzepten im Zusammenhang mit Studiengangs- und Ausbildungsgründungen sowie relevanten (Schüler:innen-) Theatertreffen, Festivals, Tagungen oder Modellversuchen (Brandes, Nickel, Ritter, Hoppe, Korbacher Theaterwoche); für die theaterpädagogische Ausbildung wichtige Inhalte aus den Bereichen Schauspieltheorien und Bildende Kunst (Jenisch, Krieger, Steineke); Theater im soziokulturellen und interkulturellen Kontext (Praml, Gipser) und im schulischen wie außerschulischen Bildungskontext (Scheller, Hoppe, Hesse, Lippert); Amateur- (Heß) und Arbeitertheater in der DDR (Eisfeld, Schrader) sowie Amateurtheater in der BRD (Noetzel). Neben den persönlich-gebundenen Sammlungen hat das DATP 2008 das 1984 in Hannover gegründete *Lehrstückarchiv* (Vaßen, Steinweg) übernommen, das die Entwicklung unterschiedlicher »Schulen« innerhalb der sich seit der Veröffentlichung entwickelnden Lehrstückpraxis verschiedener Akteur:innen an unterschiedlichen Orten dokumentiert.<sup>7</sup> Eine weitere Schwerpunktsammlung ist die aus zwei Konvoluten bestehende und durch Ankäufe erweiterte *Textheftsammlung*, die inzwischen mehr als 1600 Hefte für Amateur- und Laienspielgruppen aus dem 19. und 20. Jahrhundert umfasst. Die Sammlung *Programmhefte* bein-

---

6 Vgl. Streisand, Marianne et al. (Hg.): *Generationen im Gespräch*, a. a. O.

7 Vgl. dazu Steinweg, Reiner (Hg.): *Brecht's Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main 1976; ders. (Hg.): *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*. Frankfurt am Main 1978; Ruping, Bernd: *Material und Methode. Zur Theorie und Praxis des Brechtschen Lehrstücks*. Münster 1984; Koch, Gerd/Steinweg, Reiner/Vaßen, Florian (Hg.): *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*. Köln 1984.



hältet 780 Programmhefte und Programmzettel, die hauptsächlich von in Deutschland aufgeführten Inszenierungen freier wie institutioneller Theater seit 1932 bis heute sowie von theaterpädagogischen Inszenierungen stammen.

Außergewöhnlich sind die Archivalien insofern, als sie neben unterschiedlichen Theaterformen, hochinteressante Konzeptionen künstlerischer (vorwiegend kollektiver bzw. kooperativer) Arbeitsweisen enthalten und nicht zuletzt in ihrer Vielfalt (Plakate, Texthefte, Typoskripte, handschriftliche Dokumentationen etc.) ein lebendiges Zeugnis vielfach »marginalisierter gesellschaftlicher Stimmen« enthalten und in ihrer Gesamtheit ein »Archiv theaterpädagogischen Gegenwissens« darstellen.<sup>8</sup>

Dieses dürfte nicht nur für die Theaterpädagogik, sondern mit steigendem Interesse im Zuge der Forschungen zur »Breitenkultur« auch für die Kulturwissenschaften und v.a. auch für die Theaterwissenschaft von Interesse sein, in deren Visier kürzlich auch die Theaterarbeit mit nicht-professionellen Darstellenden als pädagogisches Arbeitsfeld von Theater geraten ist, wie etwa an der Arbeitsgruppe zu »Bildungs- und Vermittlungsprozessen« deutlich wird, die sich aktuell in der Gesellschaft für Theaterwissenschaft konstituiert.<sup>9</sup>

8 Wolfsteiner, Andreas: »Rohdaten unterdrückter Stimmen. Das DATP als Archiv theaterpädagogischen Gegenwissens«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, Heft 77, 36. Jahrgang, Oktober 2020, S. 83–85, hier S. 84.

9 Vgl. dazu u.a. Deutscher Bundestag: »Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland««, <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf> vom 11. Dezember 2007 (Zugriff am 29. September 2021); Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim: »Breitenkultur in Niedersachsen: »Ländliche Kulturarbeit wahrnehmen««, <https://www.uni-hildesheim.de/neuigkeiten/breitenkultur-in-niedersachsen-laendliche-kulturarbeit-wahrnehmen/> vom 22. Mai 2014 (Zugriff am 16. Oktober 2021), sowie Schneider, Wolfgang (Hg.): *Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen*. Hildesheimer Universitätsschriften 29, [https://www.mwk.niedersachsen.de/download/87216/Weissbuch\\_Breitenkultur\\_-\\_Kulturpoliti](https://www.mwk.niedersachsen.de/download/87216/Weissbuch_Breitenkultur_-_Kulturpoliti)

## Bestands-Digitalisierung und Weiterentwicklung des DATP

Mit der aktuell laufenden Digitalisierung der Materialien, ihrer Zugänglichmachung sowie der potentiellen Einbindung der Meta-Daten in zentrale Archivportale sollen solche nicht unwesentlichen Fundstellen für aktuelle Diskurse sichtbar gemacht bzw. die Sichtbarkeit erhöht und v.a. eine ortsunabhängige Nutzung ermöglicht werden. Seit der Übernahme der wissenschaftlichen Leitung des Archivs durch Prof. Dr. Andreas Wolfsteiner im März 2020 wurden entsprechende Schritte eingeleitet:

Die über 4500 Verzeichniseinheiten sind bereits in einem analogen sowie digitalen Findbuch grobverzeichnet, d.h. die Archivalien der 26 Sammlungen sind inkl. der als Pflichtelemente aufgeführten Verzeichnungsmerkmale in der Archivsoftware Augias erfasst. Sie können zur Zeit noch nicht in vollem Umfang über das Online-Interface digital gehoben werden; als erste Modellstufe wurde zunächst eine der Sammlungen – das bereits genannte Lehrstückarchiv – vollständig digitalisiert und beschlagwortet. Der Digitalisierungsprozess und die exemplarische Arbeit mit den Digitalisaten dienten als Modell für die aktuell laufende, vollständige Digitalisierung der Bestände, die voraussichtlich im Sommer 2024 abgeschlossen sein wird. Ziel ist es, die OCR-fähigen Digitalisate den bereits in der Archivsoftware Augias erfassten Verzeichnungseinheiten der Archivalien zuzuordnen und sie im elektronischen Findbuch des DATP zu veröffentlichen, womit sie weltweit einseh- und nutzbar wären. Allerdings müssen dazu neben technischen Lösungen – etwa in Bezug auf eine Langzeitarchivierung – noch Detailfragen zu urheberrechtlichen, personenbezogenen Bestimmungen geklärt werden, etwa: Was darf veröffentlicht werden? Inwiefern müssen Namen und (personalisierte) Daten z. B. in Protokollen ehemals öffentlicher Instituti-

sche\_Kartografie\_-\_Kurzfassung.pdf von 2014 (Zugriff am 07. Juli 2021) sowie Gesellschaft für Theaterwissenschaft: »Arbeitsgruppen«, <https://www.theater-wissenschaft.de/forschung/arbeitsgruppen/> (Zugriff am 16. Oktober 2021).

onen auch nach Ablauf der Schutzfrist unkenntlich gemacht werden? Hier scheint als vorläufiges Ergebnis die Einrichtung eines geschlossenen digitalen Lesesaals geboten.<sup>10</sup>

Das DATP bietet jedoch nicht nur ein Datenrepositorium, das es nun gänzlich digital verfügbar zu machen und zu halten gilt. Nach seiner Gründungsphase soll es durch weitere Maßnahmen – zu der neben verstärkter Netzwerkarbeit auch dieses Weißbuch als Ergebnis einer intereuropäischen Kampagne zur Entwicklung und Verzeichnung technischer Archivstandards mit einem Kreis kooperierender Expert:innen zählt – zu einer Forschungsstelle von internationaler Bedeutung weiterentwickelt werden: Denn (erstens) sind die Bestände des DATP in Europa aufgrund der Alleinstellung des Instituts für Theaterpädagogik an der Hochschule Osnabrück, Campus Lingen, einzigartig – schließlich befindet sich hier der einzige BA-Studiengang Theaterpädagogik in ganz Deutschland; auch ist (zweitens) in letzter Zeit eine erneute Konjunktur von fach- und wissenschaftsgeschichtlichen Fragestellungen zu verzeichnen, die die hohe Relevanz dieses Digitalisierungsvorhabens zusätzlich unterstreichen – nach dem Fokus auf Naturwissenschaften und MINT-Fächer wendet sich gerade die Wissenschaftsgeschichte verstärkt den humanities, soft sciences und v. a. auch Pädagogiken zu. In letzterem Belang ist das Selbstverständnis einer Geschichte der Theaterpädagogik nicht nur sekundär zu dieser oder zur Pädagogik allgemein zu verstehen, wie Prof. Dr. Andreas Wolfsteiner betont, sondern in einem entsprechenden Verhältnis. Gerade in diesem Fall wird der spezielle historisch-epistemologische Status der Theaterpädagogik als einer Art Hilfswissenschaft deutlich: Eine Hilfswissenschaft, die mit speziellem Handlungswissen zum großen Komplex bildungswissenschaftlicher Fragen im Kontext einer *paidagōgiké téchnē* beitragen. Gerade um dieser geschichtlich höchst virulen-

ten Dimension einer pädagogischen »Handwerkskunst« nachzugehen, ist ein nächster struktureller Schritt des Archivs dringend notwendig. Es gilt, das Material weiter »aufzusplitten«. Neben einer Sichtung ist auch eine sekundäre Systematik als neues Ordnungsprinzip für das Archiv anzulegen und der Übergang von Schwerpunkt- und persönlich-gebundenen Sammlungen (Vor- und Nachlässe) hin zu einer archivischen Sammlung zu initiieren, die unter inhaltlichen Gesichtspunkten als Querbstand zusammengestellt wurde. So wird die vertikale wie horizontale Beschlagwortung als hilfswissenschaftliches Instrument für die Theaterpädagogikgeschichte nutzbar.

Last but not least sollen im Rahmen des DATP Strukturen für die künstlerische Auseinandersetzung »mit Dokumenten und Spuren szenischer Ereignisse«<sup>11</sup> geschaffen und »das dabei generierte Wissen für die Zukunft der Sammlungen und der Forschung ebenso wie der künstlerischen Praxis produktiv«<sup>12</sup> gemacht werden: Künftig sollen eine Gastdozentur mit internationalem Kontext vergeben und alljährlich eine Residency ausgeschrieben werden, in deren Rahmen (freie) Theaterkollektive die Archivalien zum Ausgangspunkt künstlerischer Forschung machen, damit diese durch Bearbeitung und/oder deren Re-Inszenierung Eingang in theatrale/performative Produktionen v. a. im Raum Ostniedersachsen finden. Auf diese Weise entstand beispielsweise bereits vor einigen Jahren WILLKOMMEN IM PÄDAGOGIUM! PRE/RE-ENACTING THE LEHRSTÜCK! (UA: 08. März 2017) der freien Theater- und Performancegruppe friendly fire aus Leipzig.<sup>13</sup>

10 Vgl. dazu Zilles, Alexandra Maria: *Urheberrechte in Archiven und anderen Kultureinrichtungen*. Archivistik digital, Band 1, [https://afz.lvr.de/media/archive\\_im\\_rheinland/publikationen/archivistik\\_digital/2018-02-15\\_Zilles\\_Urheberrecht\\_final.pdf](https://afz.lvr.de/media/archive_im_rheinland/publikationen/archivistik_digital/2018-02-15_Zilles_Urheberrecht_final.pdf) vom 15. Februar 2018 (Zugriff am 15. September 2021).

11 »Sammlung trifft Forschung. Arbeitstreffen des Bundesverband theatersammelnder Institutionen in Deutschland (The-Sid)«. Ankündigungstext 2020, in: *H-Soz-Kult*, <https://www.hsozkult.de/event/id/event-93015> vom 03. August 2020 (Zugriff am 05. August 2021).

12 Ebd.

13 Für Informationen zur Produktion siehe <https://friendlyfirefriendlyfire.blogspot.com/2017/02/willkommen-im-padagogium-prere-enacting.html> (Zugriff am 29. September 2021).

## Bibliografie

- Bundesverband theatersammelnder Institutionen in Deutschland (TheSid): »Sammlung trifft Forschung«. Ankündigung Arbeitstreffen 2020, in: H-Soz-Kult, <https://www.hsozkult.de/event/id/event-93015> vom 03. August 2020 (Zugriff am 05. August 2021).
- DATP: Arbeitsbericht 2015–2017. Internes Arbeitspapier.
- Deutscher Bundestag: »Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland««, <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf> vom 11. Dezember 2007 (Zugriff am 29. September 2021).
- Deutsches Archiv für Theaterpädagogik: »Über uns«, <http://www.archiv-datp.de/ueberuns/> (Zugriff am 15. September 2021).
- friendly fire: WILLKOMMEN IM PÄDAGOGIUM! PRE/RE-ENACTING THE LEHRSTÜCK!, <https://friendlyfirefriendlyfire.blogspot.com/2017/02/willkommen-im-pädagogium-prere-enacting.html> vom 26. Februar 2017 (Zugriff am 29. September 2021).
- Gesellschaft für Theaterwissenschaft: »Arbeitsgruppen«, <https://www.theater-wissenschaft.de/forschung/arbeitsgruppen/> (Zugriff am 16. Oktober 2021).
- Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim: »Breitenkultur in Niedersachsen: »Ländliche Kulturarbeit wahrnehmen««, <https://www.uni-hildesheim.de/neuigkeiten/breitenkultur-in-niedersachsen-laendliche-kulturarbeit-wahrnehmen/> vom 22. Mai 2014 (Zugriff am 16. Oktober 2021).
- Keller, Anne: *Das deutsche Volksspiel. Theater in den Hitlerjugend-Spielscharen*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band XVII. Berlin u. a. 2018.
- Koch, Gerd/Steinweg, Reiner/Vaßen, Florian (Hg.): *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*. Köln 1984.
- Ders./Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin 2003.
- Renvert, Eva: *Theater, Kampf und Kollektive. Diskurse des Arbeitertheaters des 20. Jahrhunderts* (in Druck).
- Ruping, Bernd: *Material und Methode. Zur Theorie und Praxis des Brechtschen Lehrstücks*. Münster 1984.
- Schneider, Wolfgang (Hg.): *Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen*. Hildesheimer Universitätsschriften 29, [https://www.mwk.niedersachsen.de/download/87216/Weissbuch\\_Breitenkultur\\_-\\_Kulturpolitische\\_Kartografie\\_-\\_Kurzfassung.pdf](https://www.mwk.niedersachsen.de/download/87216/Weissbuch_Breitenkultur_-_Kulturpolitische_Kartografie_-_Kurzfassung.pdf) von 2014 (Zugriff am 07. Juli 2021).
- Siebenbrock, Jan: *Vom Laienspiel zur Theaterpädagogik. Veränderungen von Ästhetik und Pädagogik zwischen 1949 und 1973 am Beispiel der Waldecker Laienspielwoche*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band XVIII. Berlin u. a. 2019.
- Steinweg, Reiner (Hg.): *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main 1976.
- Ders. (Hg.): *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*. Frankfurt am Main 1978.
- Streisand, Marianne/Hentschel, Ulrike/Poppe, Andreas/Ruping, Bernd (Hg.): *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band IV. Berlin/Milow 2005.
- Dies./Giese, Nadine/Kraus, Tom/Ruping, Bernd (Hg.): *Talkin' 'Bout My Generation. Archäologie der Theaterpädagogik II*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band VI. Berlin/Milow 2007.
- Dies.: »Für eine Archäologie der Theaterpädagogik«, in: Streisand, Marianne et al. (Hg.) *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik*. Berlin/Milow 2005, S. 434–449.
- Dies.: »Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert«, in: Nix, Christoph/Sachser, Dietmar/Streisand, Marianne (Hg.): *Lektionen 5. Theaterpädagogik*. Berlin 2012, S. 14–35.
- Wolfsteiner, Andreas: »Rohdaten unterdrückter Stimmen. Das DATP als Archiv theaterpädagogischen Gegenwissens«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, Heft 77, 36. Jahrgang, Oktober 2020, S. 83–85.

Zilles, Alexandra Maria: *Urheberrechte in Archiven und anderen Kultureinrichtungen*. Archivistik digital, Band 1, [https://afz.lvr.de/media/archive\\_im\\_rheinland/publikationen/archivistik\\_digital/2018-02-15\\_Zilles\\_Urheberrecht\\_final.pdf](https://afz.lvr.de/media/archive_im_rheinland/publikationen/archivistik_digital/2018-02-15_Zilles_Urheberrecht_final.pdf) vom 15. Februar 2018 (Zugriff am 15. September 2021).

# NOTAnARCHIVE – Archive Proben. Eine Einführung in das Forschungsprojekt der Produktionsgemeinschaft *nota*

Melissa Köhler/Birk Schindler

## Abstract

The article discusses NOTAnARCHIVE, a project with which the theater collective VOLL:MILCH and conservation scientist Melissa Köhler are researching the archiving of performance art. The collective's artistic research on notations and the resulting montage software *nota* are presented and contrasted with Melissa Köhler's master's thesis on archiving performance art. Differences between the research fields of Melissa Köhler and VOLL:MILCH become clear as well as possibilities for joint research. A first attempt is described, in which an archiving model by Melissa Köhler was adapted with the software *nota* for a test in the independent theater scene. The second attempt runs under the titular concept of »rehearsing archives«. Three basic components of this archiving concept, which is to be comprehended within the context of the rehearsal practice of the independent theater scene, are presented.

Der Artikel bespricht NOTAnARCHIVE, ein Projekt, innerhalb dessen das Theaterkollektiv VOLL:MILCH zusammen mit der Restaurierungswissenschaftlerin Melissa Köhler an der Archivierung von Aufführungskünsten forscht. Die künstlerische Forschung des Kollektivs an Notationen und die daraus hervorgegangene Montagesoftware *nota* werden vorgestellt sowie Melissa Köhlers Masterarbeit zur Archivierung von Performancekunst gegenübergestellt. Unterschiede der Forschungsfelder von Melissa Köhler und VOLL:MILCH werden deutlich wie auch Möglich-

keiten für gemeinsame Forschungsvorhaben. Ein erster Versuch wird beschrieben, bei dem ein Archivierungsmodell von Melissa Köhler mit der Software *nota* für einen Test in der Freien Theaterszene adaptiert wurde. Der zweite Versuch läuft unter dem (titelgebenden) Konzept des Probens von Archiven. Drei Grundbausteine dieses Archivierungs-Konzepts, das aus einer Probenpraxis der Freien Theaterszene zu verstehen ist, werden vorgestellt.

**Website:** <https://vollmilch.me/notanarchive.html>

In einer interdisziplinären Gemeinschaft von Künstler:innen und Wissenschaftler:innen der Theater-, Restaurierungs- und Medienwissenschaft haben wir uns im Mai 2021 für ein Symposium zur Archivfrage in der Freien Szene versammelt.

Wir haben im Archiv gewählt, nach den Minimalstrukturen von Sammlungen und Archiven gefragt, unsere Montagesoftware *nota* als Blackbox für das »werke(l)n« in den performativen Künsten beschrieben, die Machtfrage (wer sammelt was?) gestellt, über Zugänglichkeit und Schwellen diskutiert, versucht, unterschiedliche Materialitäten von künstlerischen Arbeiten zu beschreiben, über die Vorgänge des Erinnerns beziehungsweise Vergessens sowie die eigene Geschichtsschreibung durch Selbstarchivierung von Künstler:innen debattiert und uns über die Leidenschaft, die das Sammeln braucht, ausgetauscht.

Im Folgenden laden wir dazu ein, die Ausgangspunkte, Zwischenerkenntnisse und unterschiedlichen Forschungswege und -interessen des Projektes NOTAnARCHIVE kennenzulernen, in die Produktionsgeschichte der Montagesoft-

ware *nota* einzutauchen und sich der gedanklichen Unruhe anzuschließen, die bei uns um den Archivbegriff herrscht.

## (1) Forschungsprojekt NOTAnARCHIVE und die Produktionsgemeinschaft *nota*

Unter dem Titel NOTAnARCHIVE forschen die Restauratorin Melissa Köhler und das Theaterkollektiv VOLL:MILCH an und mit der Montagesoftware *nota* an einer Probebühne für Archivtheorie und -praxis. Die Montagesoftware *nota* wird von der Produktionsgemeinschaft *nota* produziert: Neben VOLL:MILCH und Melissa Köhler sind das der Informatiker Nils Bultjer sowie der Bildende Künstler und Informatiker Jan Neukirchen. An die Gemeinschaft angeschlossen ist eine *nota*-Testgemeinde aus Kunst und Wissenschaft. *nota* und dessen Produktionsgeschichte stehen in einer direkten Verbindung zu VOLL:MILCHs Forschungsinteresse, das zusammen mit Melissa Köhlers Forschungsinteresse zum Projekt NOTAnARCHIVE geführt hat.

## (2A) Ausgangspunkte und Forschungsinteressen bei VOLL:MILCH

Das Hildesheimer Theaterkollektiv VOLL:MILCH hat 2017 innerhalb des interdisziplinären Arbeitszusammenhangs Monster Control District in einer Residenz im LAB Frankfurt zu Notationsformen geforscht. Diese Forschung hatte folgenden Hintergrund: VOLL:MILCH ist ein Kollektiv des Freien Theaters, welches aus einer institutionskritischen Bewegung von Theatermacher:innen entstanden ist. Die Arbeiten des Kollektivs werden nicht von einem Dramentext aus gedacht oder um diesen herum entwickelt. Auch daraus, dass – wie unter anderem innerhalb des Arbeitszusammenhangs Monster Control District – interdisziplinär und stets kollektiv gearbeitet wird, lässt sich erklären, dass es für ihre szenischen Projekte weder »das eine« Ausgangsmedium noch »die eine« Arbeitsweise oder Struktur gibt: Der Text fällt als strukturgebendes Element der Theaterarbeit weg und die Struktur muss mit jedem Projekt neu ausgehandelt werden. Die zugrunde liegenden Frage von VOLL:MILCHs Forschung

zu Notationsformen im Rahmen der Residenz im Jahr 2017 war folglich: Wie können verschiedene Medien und Materialien gesammelt, angeordnet und dargestellt werden, um die künstlerische Arbeit zu notieren und diese für einen Austausch innerhalb einer Gruppe zugänglich zu machen? In der künstlerischer Forschung von VOLL:MILCH wurde aus dem Notieren ein Montieren, Demontieren und Ummontieren des gesammeltem Materials und der unterschiedlichen Medien.

In der Residenz haben VOLL:MILCH sich einem im Internet entdeckten Video gewidmet und dieses zunächst in seine Einzelteile zerlegt, also demontiert, um Ausgangsmaterialien zu schaffen, an denen eine Notation erarbeitet werden sollte. Zum einen diente als Montagetisch ein tatsächlicher überdimensionierter Tisch, über dem ein Beamer angebracht war, um so auch Videos und andere digitale Fragmente auf die Tischplatte bringen zu können. Zum anderen wurde die über 600 qm große Halle des LAB zu einem Montageraum. Die Halle füllte sich mit den notierten Perspektiven, Bildern, Texten und Audiodeskriptionen zu dem gefundenen Video, derweil schrieb Nils Bultjer den Code der ersten Version von *nota*. Der *nota*-Raum trägt noch immer etwas von dieser Montagehalle in sich. Aber vielleicht noch wichtiger: Während Notationsmodelle und ihre Auswirkungen auf künstlerische Arbeitsweisen praktisch und theoretisch hinterfragt wurden, haben alle Partizipierenden des Projektes – aus rein pragmatischen Gründen – Google Drive benutzt. Es wurden also die neuen Notationsversuche in einer selbstverständlich daherkommenden digitalen Ordnerstruktur abgelegt. Dabei wurde deutlich, wie sehr die Produktions- und Denkweisen der Freien Theaterszene eigener digitaler Strukturen bedürfen beziehungsweise eines Raums, in dem digitale Strukturen ausprobiert und hinterfragt werden können. *Nota* wurde zu einem Werkzeug für Konzeption, Recherche und Dokumentation.

*Nota* ist also ganz konkret als Notationsraum und als digitaler Montagetisch für die eigene künstlerische Arbeit entstanden. Daher entwickelte sich der Name und die Bezeichnung als Montagewerkzeug. Es handelt sich zudem um ein Forschungs-Tool auf der Suche nach einer neuen Arbeitsstruktur.



## (2B) Ausgangspunkte und Forschungsinteressen bei Melissa Köhler

Von 2016 bis 2018 forschte Melissa Köhler im Rahmen ihres Restaurierungsmasters zur Erhaltung, Dokumentation und Wiedererfahrbarkeit von Performancekunst im Museum, bei dem es sich um ein junges Themen- und Forschungsfeld in der Profession der Restaurierung handelt. Zuvor hatte sie sich im Restaurierungsbachelor mit klassischen Kunst- und Materialformen (Gemälde und Skulpturen) auseinandergesetzt. Irgendwo zwischen Bachelorabschluss und der Frage »Was mache ich danach?« fiel ihr etwas sehr Spannendes auf: Performancekunst wird mehr denn je von zeitgenössischen Museen angekauft, in deren Ausstellungen gezeigt und ist Teil ihrer Veranstaltungsprogramme. Wie aber wird für die Erhaltung dieser Kunst im Museum Sorge getragen? Was ist überhaupt das Kunstwerk, wenn es nicht das eine abgeschlossene Objekt gibt, dessen originales Material durch die Restaurierung erhalten werden kann und soll? Womit ist die Profession der Restaurierung konfrontiert, wenn Begriffe wie Materialität oder Originalität infrage gestellt werden? Wenn die zu erhaltende Kunst um die Dimension der Partizipation, Multimedialität, (Ko-)Präsenz, Prozessualität, Liveness und Vergänglichkeit erweitert wird? Zur Erhaltung und Archivierung von traditionellen Kunstwerken wurden internationale Standards<sup>1</sup>, Konzepte und Methoden entwickelt, die im Rahmen des Bachelorstudiengangs erlernt werden. Performancekunst aber, genauso wie andere zeitgenössische Kunstformen, stellt diese Stan-

dards und Methoden infrage – und Museen und Archive somit vor Herausforderungen.<sup>2</sup> Denn bei der Erhaltung von traditioneller Objektkunst ist Ausgangspunkt der Auseinandersetzung für die Restaurierung immer das Vorhandensein von materieller Originalität und im Weiteren dann meist Methoden, wie gealtertes, verändertes Material mit so wenig Eingriff wie möglich in diesen originalen materiellen Zustand gebracht werden kann.<sup>3</sup> Definitionen von Performancekunst betonen im Vergleich dazu oft deren Flüchtigkeit, ihren nicht sammelbaren Charakter, den Moment und den Prozess statt des materiellen Endprodukts. Nun ist es

1 Für einen Einblick in klassische Konservierungsstandards siehe beispielsweise: <https://www.silk-tool.de/de/> (Zugriff am 24. September 2021); <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/standards/> (Zugriff am 24. September 2021); <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/> (Zugriff am 24. September 2021); <https://www.silk-tool.de/de/> (Zugriff am 24. September 2021); <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/standards/> (Zugriff am 24. September 2021); <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/> (Zugriff am 24. September 2021).

2 Héliá Marçal betont: »In the conservation literature, very few papers discuss the documentation process of performance-based artworks. Relevant literature is usually focused on the documentation of selected case studies or in discussing documentation techniques, such as artist interviews [...], or even documentation frameworks [...]«. Marçal, Héliá: »The aim of documentation. Micro-decisions in the documentation of performance-based artworks«, in: ICOM Committee for Conservation (Hg.): ICOM-CC 18th Triennial Conference in Copenhagen, 04.-08. September 2017. Preprints, nicht paginiert.

3 Im Paradigma von autografischen Kunstwerken, welche als originale, einzigartige Objekte verstanden werden, wird die Authentizität an die physische Integrität zum Zeitpunkt der Fertigstellung im Studio gebunden. Hierbei gilt: »[...] natural science provide a logical model for gaining objective knowledge of an object [...]«. Laurenson, Pip: »Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations«, in: Tate Papers No. 6., <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations> vom Herbst 2006 (Zugriff am 22. September 2021), nicht paginiert. Nach Pip Laurenson können zwei unterschiedliche Definitionen von Konservierung festgestellt werden. Eine »narrower definition« wird beispielsweise innerhalb des 1981 veröffentlichten *Guidance for Conservation Practice* des United Kindom Institute for Conservation of Historic and Artistic Works deutlich: »Conservation is the means by which the original and true nature of an object is maintained [...]«. Zitiert nach Laurenson: »Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations«, a. a. O., nicht paginiert.

jedoch so, dass obwohl Vergänglichkeit das Hauptmerkmal der Identität einer Performance zu sein scheint, von einer Aufführung natürlich nicht »nichts« zurückbleibt. Wenn wir von Performances sprechen, dann betrachten wir eigentlich immer das vergangene Ereignis selbst als auch seine Übersetzungen in eine Vielzahl von Medien.<sup>4</sup> Es ist dieser Akt der Übersetzung<sup>5</sup>, der einen riesigen Diskurs anregt, der sich mit der fließenden Beziehung zwischen dem Performance-Ereignis, seiner Vermittlung und dem, was übrig bleibt, beschäftigt.<sup>6</sup> All diese Elemente wandern nach der

Aufführung in unterschiedliche »Archive«. Diese existieren beispielsweise auf den Rechnern der einzelnen Beteiligten, in den Köpfen der Menschen, die es gesehen haben, und an vielen anderen Orten.

Wer hat hier Macht und worüber? Wie kann man sich informieren und eine Performance kennenlernen, wenn man nicht anwesend war und es nicht einen Ort gibt, an dem man sich informieren kann? Welche Elemente sind für wen und warum wichtig? Wer sammelt? Wer sammelt was? Und in welcher Form? Welche Formate nehmen diese Überbleibsel an? Und wer kann sie rezipieren? Wer entscheidet was wichtig ist? Was ist physisch wichtig, was ist digital? Was wird digitalisiert?

In diesem jungen Diskurs ordnete Köhler ihre Masterarbeit ein, in deren Rahmen sie einen Vorschlag erarbeiten wollte, wie mit Performance im Museum umgegangen werden könnte. Bei der Untersuchung unterschiedlicher Fallbeispiele in Museen fiel ihr auf, dass sowohl die klassische Restaurierungsdokumentation als auch bestehende Strukturen im Museum wie beispielsweise Datenbanken, Media Asset Management Systeme und Ablagesysteme beim Beschreiben und Festhalten von Performancemerkmalen versagten.<sup>7</sup> In dem Modell, das sie erarbeitete, versuchte sie

- 4 »Die programmatische Spurlosigkeit, die lange Zeit als Charakteristikum von Performance [...] angesehen wurde, ist in und durch die Archive der Künstler selbst in Frage gestellt. Augenzeugenschaft kann nicht (mehr) als einzige Quelle zukünftigen Wissens über vergangene Ereignisse anerkannt werden. Das Verhältnis zwischen Performance / Aufführung und dem, was zurückbleibt, kann nicht als eines zwischen Original und reproduzierbarem Dokument, sondern muss als mediale Transformation verstanden werden. Arbeiten am Archiv der Performance(-Kunst) verwandeln das »Verschwinden« in manifeste mediale Artefakte unterschiedlicher Provenienz«. Büscher, Barbara: »Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs«, <http://www.perfomap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1> vom Januar 2009 (Zugriff am 24. September 2021).
- 5 Das Argument der Verzweigung oder aber Übersetzung von Performances in mediale Artefakte stammt prominent von Sandra Umathum. Sie wendet sich hier gegen die einflussreiche Theorie Peggy Phelans, dass eben performance art keine »remainder« besitze. Umathum, Sandra: »Seven Easy Pieces, oder von der Kunst, die Geschichte der Performance Art zu schreiben«, in: Roselt, Jens/Otto, Ulf: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2012, S. 101–125.
- 6 Das Forschungsfeld der Dokumentation, Erhaltung und Ausstellung von Performancekunst im musealen Kontext stellt einen sehr jungen und aufblühenden Forschungszweig der zeitgenössischen Konservierung dar. Der Forschungsstand wird daher primär durch die Teilnahme an relevanten Workshops und Tagungen sowie der Aufarbeitung performance-spezifischer Publikationen, Initiativen und Projekte generiert, welche fortwährend interdisziplinär gestaltet werden. Für

einen Einblick sind folgende Projekte hervorzuheben: *Collecting and Conserving Performance Art, Performance and Performativity* (2011–2012); *Collecting the Performative* (2012–2014); *Performance at Tate: Collecting, Archiving and Sharing Performance and the Performative* (2014–2016); *archiv performativ. Ein Modellkonzept für die Dokumentation und Archivierung von Performancekunst* (2010–2012); *Verzeichnungen. Medien und konstitutive Ordnungen von Archivprozessen der Aufführungskünste* (2012–2017); *Performing the Archive* (seit 2015); *Collecting the Performative: From Research to Practice* (2014); *Archiving the Unarchivable* (2018); *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge* (2020–2024).

- 7 Im Diskurs zur Dokumentation von Performancekunst wird vor allem auf die Unbestimmtheit des Dokumentationsbegriffs eingegangen, welcher mittlerweile als Sammelbegriff für unterschiedliche Dokumentformen, Prozesse, Funktionen und Methoden verwendet wird. »There is, for example, the docu-



auf diese Beobachtungen einzugehen und Beziehungen zwischen der Performanceproduktion, dem Aufführungsmoment und dem, was danach passiert, transparent zu machen. Sie wählte diesen Ansatz, welcher als Alternative zu oftmals naturwissenschaftlich fundierten Methoden in der Restaurierung aus den Geisteswissenschaften angekommen war, um der andersartigen Komplexität dieser Kunstform zu begegnen.<sup>8</sup> Methodisch war ihr besonders wichtig,

---

mentation of the conservation process of a given object [...]. Documentation may also refer to an archive related to a certain artwork or collection. [...]. Finally producing documentation is a conservation strategy for contemporary art preservation.« Marçal: »The aim of documentation«, a.a.O., nicht paginiert. Zu Entwicklungen der Dokumentation siehe vor allem auch: Matos, Lúcia Almeida/Macedo, Rita/Heydenreich, Gunnar: *Revista de História da Arta, Instituto de História da Arta* (Heft 4/2015), *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art*. Lissabon 2015; Giannachi, Gabriella/Westermann, Jonah: *Histories of Performance Documentation. Museum, Artistic, and Scholarly Practices*. New York 2018; Gordon, Rebecca: »Documenting Performance and Performing Documentation. On the Interplay of Documentation and Authenticity«, in: Matos, Lúcia Almeida/Macedo, Rota/Heydenreich, Gunnar (Hg.): *Revista de História da Arta, Instituto de História da Arta* (Heft 4/2015), *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art*. Lissabon 2015, S. 146–157.

- 8 Für einen Überblick zu Ansätzen der Geisteswissenschaften, die in den Konservierungskontext überführt wurden, siehe u. a.: Phillips, Joanna: »Reporting Iterations. A Documentation Model for Time-based Media Art«, in: Matos, Lúcia Almeida/Macedo, Rita/Heydenreich, Gunnar: *Revista de História da Arta, Instituto de História da Arta* (Heft 4/2015), *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art*. Lissabon 2015, S. 168–179; Van de Vall, Renée/Hölling, Hanna/Scholtz, Tatja/Stigter, Sanneke: »Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation«, in: ICOM Committee for Conservation (Hg.): *ICOM-CC 16<sup>th</sup> Triennial Meeting in Lissabon*, 19.–23. September 2011, S. 1–7; Stigter, Sanneke: »Autoethnography as a new approach in conservation«, in: Reedy, Chandra L. (Hg.): *Studies in Conservation* (Volume 61/ Nr. 2). London 2016, S. 227–232; Depocas, Alain/Ippolito, Jon/Jones, Caitlin: *Permanence Through Change*.

mit schaffenden Künstler:innen über ihre Überlegungen zu sprechen. Denn die Kunstform, mit welcher Köhler sich in ihrer Arbeit befasste, lebt im musealen Kontext vor allem auch davon, dass bei der Überführung der Aufführungskünste in die museale Sammlung mit den Künstler:innen zusammengearbeitet wird.

Auf der Suche, nach Künstler:innen, die als Kooperationspartner:innen in Frage kommen könnten, wendete Köhler sich 2017 mit dem Thema ihrer Masterforschungen an VOLL:MILCH. Hauptmotivation der Zusammenarbeit war das Dokumentationsmodell, welches sie bis dato im Rahmen des Masters erarbeitet hatte, kritisch mit schaffenden Künstler:innen anzuschauen und einen Austausch über dessen Handhabbarkeit zu führen. Das Modell sollte als Mittel der Zusammenarbeit befragt werden.

### (3) Zusammentreffen 2017 – Berlin

Im Dezember 2017 trafen VOLL:MILCH und Melissa Köhler dann in Berlin das erste Mal aufeinander. Sie stellte die erste Version ihres alternativen Dokumentationsansatzes und

---

*The Variable Media Approach*. New York 2003; Laurenson, Pip: »Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations«, in: *Tate Papers* No. 6., <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations> vom Herbst 2006 (Zugriff am 22. September 2021), nicht paginiert; Stigter, Sanneke: »A behaviour index for complex artworks: A conceptual tool for contemporary art conservation«, in: ICOM Committee for Conservation (Hg.): *ICOM-CC 18<sup>th</sup> Triennial Conference in Kopenhagen*, 04.–08. September 2017. Preprints, nicht paginiert; Casagrande, Bruna: »A Report from the audience. The multi-perspective Witness Report as a method of documenting Performance Art«, in: Verband der Restauratoren (VDR) e.V. (Hg.): *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* (Heft 2/2017). Bonn 2017, S. 95–99; Marçal, Hélia: »The aim of documentation. Micro-decisions in the documentation of performance-based artworks«, in: ICOM Committee for Conservation (Hg.): *ICOM-CC 18<sup>th</sup> Triennial Conference in Kopenhagen*, 04.–08. September 2017. Preprints, nicht paginiert.

ersten Modellentwurfs vor. Ihre Arbeitsweise beinhaltet bis heute häufig, dass sie ihre Gedanken und Überlegungen ins Grafische oder Modellhafte übersetzt. Dies geschah auch im Prozess ihrer Masterarbeit, weshalb sie 2017 mit einem analogen Modell nach Berlin reiste, welches als Diskussionsgrundlage diente. Es umfasste mehrere DIN A2-Papiere mit einem komplexen System aus Kategorien und Unterkategorien. Auf VOLL:MILCH wirkte dies mit seiner Breite und insbesondere der Informationstiefe wie eine analoge Version von *nota*.

Bei Melissa Köhler machte *nota* wiederum unverhofft Fragen auf, die bis dato eher ein methodisches Problem am Rande ihrer Arbeit waren: Im Verlauf ihres Masters stellte sie bei der Bearbeitung der Fallbeispiele fest, dass sie, um diese anhand der kooperierenden Museen kennenzulernen und zu verstehen, unendlich viele Mikroarchive innerhalb und außerhalb des Museums befragen musste. Anhand des erarbeiteten biografischen Notationsmodells sammelte sie verteilte Informationen in unterschiedlichen Medienformaten und speicherte sie: Wo? Auf ihrem Laptop.

VOLL:MILCH stellte bei der Arbeit im Frankfurter LAB wie beschrieben fest, dass etablierte Ordnerstrukturen wie Google Drive ihren Arbeitsweisen, ihren Notationsformen und ihrem Umgang mit Material nicht gerecht werden konnten. Es wurde deutlich, dass eigene digitale Strukturen nötig sind. Köhler bemerkte während der Arbeit mit dem erarbeiteten biografischen Notationsmodell, dass die multimedialen Informationsfragmente, die sie zusammentrug, in einer Ordnerstruktur auf dem eigenen Laptop alles andere als zugänglich war. Diese Methode konnte der Grundidee der Erhaltungsstrategie nicht gerecht werden. Denn durch das Notationsmodell wurde die Identität der Fallbeispiele zwar zusammengetragen, ging zugleich aber in der etablierten digitalen Ordnerstruktur auf skurrile Weise verloren. Daraus entstand im Laufe des Masterprojektes von Köhler ein weiteres Ziel der Arbeit: Das Finden eines Vermittlungsformats, welches die Zugänglichkeit zu Fragmenten der Performanceidentitäten ermöglichen und nicht aus gängigen Ordnerstrukturen bestehen sollte.

Bei VOLL:MILCH machte Köhlers Umgang mit der Komplexität von performativer Kunst Eindruck: Die Art und Weise, wie sie die Mittel der Restaurierung nahm, um den ernsthaften Versuch zu machen, Kategorien und Einteilungen zu finden, die dieser Kunstform nahekommen: Ihre Kategorisierungsweise war und ist eine, die einen Raum wie *nota* benötigt und damit eine Komplexitätsgrad erzeugt, der das Scheitern des Kategorisierens riskiert. Darüber hinaus eröffnete dieses Vorgehen in Kombination mit Köhlers Hintergrund Fragen, die grundsätzliche Probleme der Feien Theaterszene mit Erinnerungspraxis und nachhaltigen Strategien offenlegten – rücken diese doch meist ins Abseits. Gerade Köhlers Frage »Was soll von euch bleiben?« hatte VOLL:MILCH sich selbst so noch nie gestellt. Doch als das Kollektiv mit ihr konfrontiert wurde, entstand großes Interesse daran gemeinsam nachzudenken, wie innerhalb der Freien Szene eigentlich das Erinnern und Vergessen praktiziert wird. Auch die Frage danach, welche systematischen Voraussetzungen eine selbstbestimmte Archivkultur haben müsste, wurden Teil dieses Austauschs.

VOLL:MILCH und Köhler sind 2017 in Berlin von unterschiedlichen, nahezu diametral entgegengesetzten Ausgangspunkten zusammengekommen: Melissa Köhler arbeitet ausgehend von der Restaurierungswissenschaft daran, ein flüchtiges Element, welches Institutionen widerstrebt, in das Archiv zu überführen – eine Institution, die dem Bewahren von Kunst verpflichtet ist. VOLL:MILCH versuchten mit szenischer Forschung aus ihrer flüchtigen Kunst eine Notationsstruktur zu extrapolieren – etwas, das sich festhalten lässt. Das sind zwei Ansätze, die aufeinander zulaufen, sich aber auch leicht verpassen können, wenn man schnell zu einem Ergebnis kommen möchte. VOLL:MILCH und Köhler aber wollten dieses Zusammentreffen zweier widersprüchlicher Bewegungen als gemeinsame Aufgabe wahrnehmen. Die gemeinsame Forschungsaufgabe war genau aufgrund der beschriebenen Widersprüchlichkeiten und Paradoxien mit dem Titel NOTAnARCHIVE gut zusammengefasst. Gemeinsam wurde das Vorhaben formuliert, ein Archivkonzept und eine Archivpraxis für die Freie Szene zu erforschen und zu erproben.

#### (4) NOTAnARCHIVE Versuch 1: Archivmodell für die Freie Szene

Was aber bedeutet das überhaupt? Sich mit einer Archivpraxis für die Freie Theaterszene auseinanderzusetzen? Was repräsentiert der Archivbegriff und was bedeutet es, diesen Begriff und damit verbundene Konzepte in Bezug auf eine Praxis für die Freie Szene zu durchleuchten und zu befragen? Die Reibung mit dem Archivbegriff besteht seit Beginn unserer gemeinsamen Arbeit – oftmals, weil Köhler als Restauratorin, die in einer Archivinstitution arbeitet, welche sich mit zeitgenössischer Bildender Kunst auseinandersetzt, Machthierarchien und feste Strukturen beobachtet, die mit dem Begriff des Archivs für sie eng verknüpft sind. Die Frage, die sich ihr wiederholt aufdrängt, lautet: Wollen wir mit NOTAnARCHIVE durch die Nutzung des Archivbegriffs überhaupt mit diesen Konnotationen verbunden sein? Welche Konzepte birgt der Archivbegriff, die wir uns aneignen möchten, welche Machthierarchien beinhaltet er, die wir uns auf keinen Fall aneignen wollen? Was heißt es, sich ernsthaft mit dem Archivbegriff auseinanderzusetzen und ihn nicht einfach unreflektiert zu verwenden?

Die Reibung am Archivbegriff wurde mit der Zeit zum Hauptmomentum unserer gemeinsamen Forschung. Reibungspunkte gibt es in der langen Tradition des Archivbegriffs genug und Auseinandersetzungen mit diesen Punkten gibt es auch bei uns immer wieder. Zunächst aber fanden wir in moderner Archivtheorie Anhaltspunkte, mit denen VOLL:MILCH direkt in die theoretisch-praktische Arbeit gehen und Köhlers Modell als eine hochinteressante Herausforderung annehmen konnten.

Das Archiv wird im Rahmen moderner Theorien aus den einschränkenden Sphären der traditionellen Institution erhoben. So wird das Archiv zu einem »quasi-transcendental, metaphysical space«<sup>9</sup> und beinhaltet nach Hölling »both a conceptual and a material approach to the formation of

cultural memory«<sup>10</sup>, sowohl einen konzeptionellen als auch einen materiellen Ansatz zur Bildung des kulturellen Gedächtnisses. In den Worten von Michel Foucault regelt und erzeugt das Archiv Aussagen.<sup>11</sup> Dem Archiv wird also ein produzierendes Moment zugeschrieben, es wird aus der reinen Funktion als neutraler Lagerort enthoben und zu einem Arbeitsraum und einer Methode weitergedacht.<sup>12</sup>

Der Befragung des Archivs wird eine so hohe Wichtigkeit zugesprochen, dass sich in jüngster Vergangenheit eine eigene Wissenschaft, die Archivwissenschaft, entwickelt hat. Aus unterschiedlichsten Disziplinen wird sich dem Archivbegriff und seiner Funktionen, Bedeutungen und Konzepten angenähert. Hölling verweist weiter auf den Anthropologen Arjun Appadurai, der das Archiv als bewusstes soziales Projekt, eine Arbeit von Imagination beschreibt.<sup>13</sup> Ausgehend von diesen modernen zeitgenössischen Überlegungen und Theorien übersetzten wir das biografische Notationsmodell, welches Köhler in ihrer Masterarbeit formulierte, für die Freie Szene in *nota*.

Hier fanden VOLL:MILCH als Theaterwissenschaftler:innen und szenisch forschendes Theaterkollektiv der Freien Szene mehrere Anknüpfungspunkte: Grundsätzlich war der Umstand interessant, dass das Archiv durch die Gründung der Archivwissenschaft aus dem engen Verständnis der Institution herausgehoben und in einen interdisziplinären Raum geworfen wird; außerdem reizte VOLL:MILCH das »produktive Momentum« des Archivierens, das Archiv als »dynamischer Austauschort«, als »Arbeits- und Konzeptraum« und nicht zuletzt als »soziales Projekt«. VOLL:MILCH sahen und sehen es als große Chance des Archivbegriffs im

9 Hölling, Hanna: »Archive and Documentation«, in: *Art and Documentation Journal* (Heft 17/2018). Gdansk 2018, S. 19–28, hier: S. 19.

10 Ebd.

11 Vgl. ebd., S. 20.

12 Vgl. ebd., S. 19f. Vgl. auch: Ebeling, Knut/Günzel, Stephan: *Archivologie: Theorien des Archives in Wissenschaft, Medien und Künste*. Berlin 2009, S. 10.

13 Appadurai, Arjun: »Archive and Aspiration«, in: Brouwer, Joke/Mulder, Arjen (Hg.): *Information is Alive. Kraut Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*. Rotterdam 2003, S. 14–25. Zitiert nach: Hölling: »Archive and Documentation«, a. a. O., S. 20.

Freien Theater, dass dieser unsere Szene zu Einordnungen drängt und dabei die Frage nach Organisation, ästhetischem Austausch und Solidarität stellt. Im Rahmen des Projektes wollten wir gemeinsam den Vorstoß wagen, ein Modell zu entwerfen, zu veröffentlichen und zu verhandeln – nicht als Blaupause, sondern um eine Diskussion anzunehmen und anzuregen.

Doch wie kann ein Archivmodell zur offenen Diskussionsgrundlage werden? Dokumentations- und Archivierungsmodelle (Datenbanken im weiteren Sinne) scheitern im Kontext von zeitgenössischen Kunstwerken oft an zu eingeschränkten Hierarchien. Oftmals externalisieren sich Dokumentationsmodelle in listenähnlichen Abfragen: Es gibt eine Überkategorie und dann beispielsweise »drop down«-Menüs mit schlagwortartigen Antworten oder aber eine Zeile, in der Freitext notiert werden kann. Zusätzlich gibt es oft die Möglichkeit ein Foto zu verlinken. Zeitgenössische Kunst lässt sich so oft nicht dokumentieren, da es zu viele potenzielle Möglichkeiten von Kategorien gibt. Die Versuche, adäquate Kataloge zu entwickeln, scheitern oft an der Unmöglichkeit, alle potenziellen Kategorien abzufragen. Das führt dazu, dass viele Zeilen der Listen frei bleiben, respektive Fragen nicht beantwortet werden können, da sie zu allgemein gestellt werden.

Das Modell aus Köhlers Masterprojekt ist jedoch im Prinzip ähnlich aufgebaut: Es besteht auch aus Kategorien und Unterkategorien. In der Übersetzung in *nota* aber erkannte Köhler eine Möglichkeit, das Scheitern des Kategorisierens zu umgehen. Die Tiefendimension von *nota* legt einen anderen Umgang mit Kategorien nahe: Ja, es werden Kategorien vorgegeben, aber mit *nota* laden wir zu einer Alternative zum »Zeilen ausfüllen« und »ein Foto ablegen« ein. Das Modell definiert durch Kategorien und Klassifizierungen eher Bereichsgrenzen, in denen multimediales Material arrangiert werden kann. Dieses Material muss von den Personen, die das Archiv befüllen, folglich auf den eigenen Speicherorten (physisch und digital) gesichtet und dann zu den einzelnen Kategorien zugeteilt werden. Diese Bestandsaufnahme erfolgt bei allen Personen, die an der Archivfüllung beteiligt sein wollen oder sollen. Das Material, welches in etablier-

ten digitalen Strukturen bei unterschiedlichen Personen archiviert ist (beispielsweise in den eigenen Laptop- oder Festplattenstrukturen), wird in den verschiedenen Bereichsgrenzen in *nota* ohne vorgegebene Regeln abgelegt und angeordnet. Hierdurch werden die Identitäten der Aufführungen aus den unzugänglichen digitalen Ordnerhierarchien in einen digitalen Raum übersetzt, der eine Zugänglichkeit zu ihnen ermöglicht und als Montageraum flexibel genug ist, sodass unterschiedliche Bedürfnisse darin Platz finden.

Im Dezember 2019 fand unser erstes Archivtreffen im Theaterhaus Hildesheim statt. Bei diesem haben wir unser vorläufiges Archivmodell zum Test freigegeben und mit anderen Kollektiven der Hildesheimer Schule, Studierenden, Wissenschaftler:innen und einer Designerin eine Praxis anhand desselben erprobt. Gemeinsam konnten wir uns anhand unseres Modells über individuelle Archivpraxen austauschen, Archivstrukturen testen und diskutieren. Schon während des Treffens wurde klar: Unser Modell scheiterte, zumindest vorläufig, als gemeinsamer Kategorisierungsversuch. Die Unterkategorien wurden kaum genutzt, sondern fast immer wurden eigene erstellt. Allerdings war das Modell und *nota* äußerst erfolgreich als Gesprächsanlass: Dieser Austausch zeigte eine breite Vielfalt an Dokumentationspraxen in der Freien Theaterszene und zudem eine Freude am gemeinsamen Rumprobieren mit den eigenen und fremden Daten.

Es gab ein großes Interesse an den Arbeitsweisen der anderen, einen regen Austausch und immer wieder gegenseitige Hilfe bei der Programmbedienung. Man tauchte zunächst ab in die eigenen Archivversuche, aber dann machte man wieder einen Schritt zurück und sah was bei den anderen passierte. Unser gemeinsamer Archivtest hatte eine Atmosphäre, die VOLL:MILCH an die Theaterprobe erinnerte. Davon ausgehend legten wir den Modellversuch beiseite und kamen zu dieser Formulierung: NOTAnARCHIVE ist keine Archivsoftwarelösung, keine Modelllösung unserer Archivprobleme, sondern eine Probephase für Archivpraxis und -theorie.

## (5) NOTAnARCHIVE Versuch 2: *nota* als Probephühne für Archivtheorie und -praxis

Als wir diese Formulierung für NOTAnARCHIVE gefunden hatten, stellte Melissa Köhler erneut die »Archivfrage«: »Warum wollt ihr ein Archiv und keine Sammlung sein; und wollt ihr es wirklich?« Spannend zu beobachten ist, dass dies oftmals selbst von institutionellen Archiven nicht eindeutig beantwortet werden kann.

Eine Antwort im Kontext der Freien Theaterszene verlangt nach unserem aktuellen Forschungsstand drei grundsätzliche Bausteine: Eine praktische Antwort auf die Machtfrage, einen Umgang mit der Unmöglichkeit und Unhintergebarkeit des Erinnerns und Vergessens und – mit den ersten zwei Bausteinen stark verbunden – die Frage nach der Archiv-Architektonik. Hinter diesen Bausteinen verstecken sich viele Fragen.

NOTAnARCHIVE ist ein Plädoyer, solche strukturellen, kritischen Fragen (1) immer wieder in gemeinsamen Foren (wie zum Beispiel im Rahmen eines Symposiums oder eines solchen vorliegenden Weißbuchs) zu überdenken und zu diskutieren, (2) diese Fragen und Konzepte praktisch ausprobieren zu können und (3) sie auch nach der Gründung eines Archivs der Freien Szene nicht aus dem Blick zu verlieren. Damit kommen wir abschließend zu einer Frage, die wir gerne im Rahmen des vorliegenden archivtheoretischen Kapitels stellen möchten: Brauchen wir einen Bewahrungsraum einer kritischen, unruhigen Denkpraxis (schräg) gegenüber dem Archiv? Und daran schließen sich zwei weitere Fragen an: Welche technischen, sozialen, räumlichen Eigenschaften müsste ein solcher Bewahrungsraum haben? Was sind seine Grunddimensionen? Wir wollen herausfinden, ob *nota* das Potential hat, Teil eines solchen kritischen, reichhaltigen Raums zu sein. Kann *nota* ein Ort werden, an dem man auch praktisch über diese Fragen nachdenken, Archivkonzepte erproben, verwerfen und ausschließen kann?


## Bibliografie

- Appadurai, Arjun: »Archive and Aspiration«, in: Brouwer, Joke/Mulder, Arjen (Hg.): *Information is Alive. Kraut Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*. Rotterdam 2003, S. 14–25.
- Büscher, Barbara: »Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs«, <http://www.performap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1> vom Januar 2009 (Zugriff am 24. September 2021).
- Casagrande, Bruna: »A Report from the audience. The multi-perspective Witness Report as a method of documenting Performance Art«, in: Verband der Restauratoren (VDR) e.V. (Hg.): *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* (Heft 2/2017). Bonn 2017, S. 95–99.
- Depocas, Alain/Ippolito, Jon/Jones, Caitlin: *Permanence Through Change. The Variable Media Approach*. New York 2003.
- Ebeling, Knut/Günzel, Stephan: *Archivologie: Theorien des Archives in Wissenschaft, Medien und Künste*. Berlin 2009.
- Giannachi, Gabriella/Westermann, Jonah: *Histories of Performance Documentation. Museum, Artistic, and Scholarly Practices*. New York 2018.
- Gordon, Rebecca: »Documenting Performance and Performing Documentation. On the Interplay of Documentation and Authenticity«, in: Matos, Lúcia Almeida/Macedo, Rita/Heydenreich, Gunnar: *Revista de História da Arta, Instituto de História da Arta* (Heft 4/2015), *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art*. Lissabon 2015, S. 146–157.
- Hölling, Hanna: »Archive and Documentation«, in: *Art and Documentation Journal* (Heft 17/2018). Gdansk 2018, S. 19–28.
- Laurenson, Pip: »Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations«, in: *Tate Papers* No. 6., <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations> vom Herbst 2006 (Zugriff am 22. September 2021), nicht paginiert.

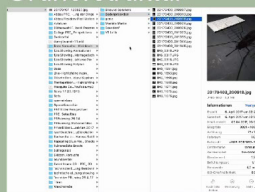
- Marçal, Hélia: »The aim of documentation. Micro-decisions in the documentation of performance-based artworks«, in: ICOM Committee for Conservation (Hg.): ICOM-CC 18<sup>th</sup> Triennial Conference in Kopenhagen, 04.–08. September 2017. Preprints, nicht paginiert.
- Matos, Lúcia Almeida/Macedo, Rita/Heydenreich, Gunnar: *Revista de História da Arta, Instituto de História da Arta* (Heft 4/2015), Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art. Lissabon 2015.
- Phillips, Joanna: »Reporting Iterations. A Documentation Model for Time-based Media Art«, in: Matos, Lúcia Almeida/Macedo, Rita/Heydenreich, Gunnar: *Revista de História da Arta, Instituto de História da Arta* (Heft 4/2015), Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art. Lissabon 2015, S. 168–179.
- Stigter, Sanneke: »Autoethnography as a new approach in conservation«, in: Reedy, Chandra L. (Hg.): *Studies in Conservation* (Volume 61/ Nr. 2). London 2016, S. 227–232.
- Stigter, Sanneke: »A behaviour index for complex artworks: A conceptual tool for contemporary art conservation«, in: ICOM Committee for Conservation (Hg.): ICOM-CC 18<sup>th</sup> Triennial Conference in Kopenhagen, 04.–08. September 2017. Preprints, nicht paginiert.
- Umathum, Sandra: »Seven Easy Pieces, oder von der Kunst, die Geschichte der Performance Art zu schreiben«, in: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2012, S. 101–125.
- Van de Vall, Renée/Hölling, Hanna/Schulte, Tatja/Stigter, Sanneke: »Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation«, in: ICOM Committee for Conservation (Hg.): ICOM-CC 16<sup>th</sup> Triennial Meeting in Lissabon, 19.–23. September 2011, S. 1–7.



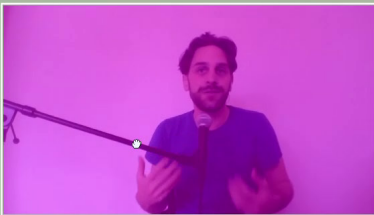

alien stellt  
beit




Ordnerstruktur



nota Prototyp



ein Notationsraum & digitaler Montagetisch  
für die eigene künstlerische Arbeit

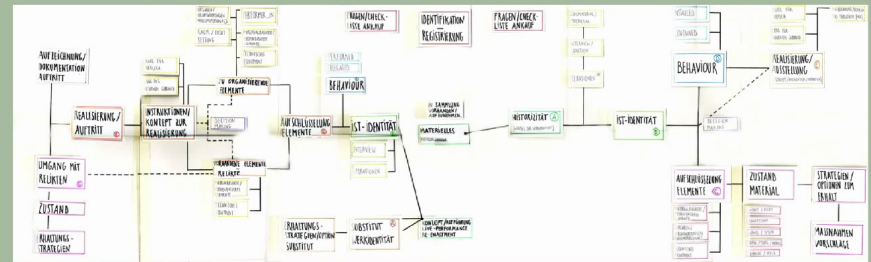
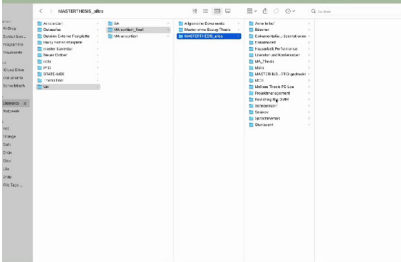
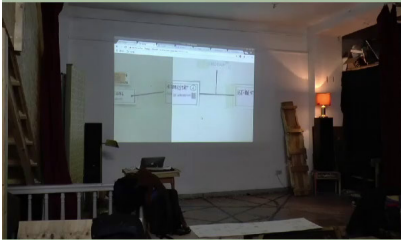


e  
n  
A





b  
30  
1 / 359



**VIOUR** <sup>Ⓚ</sup>

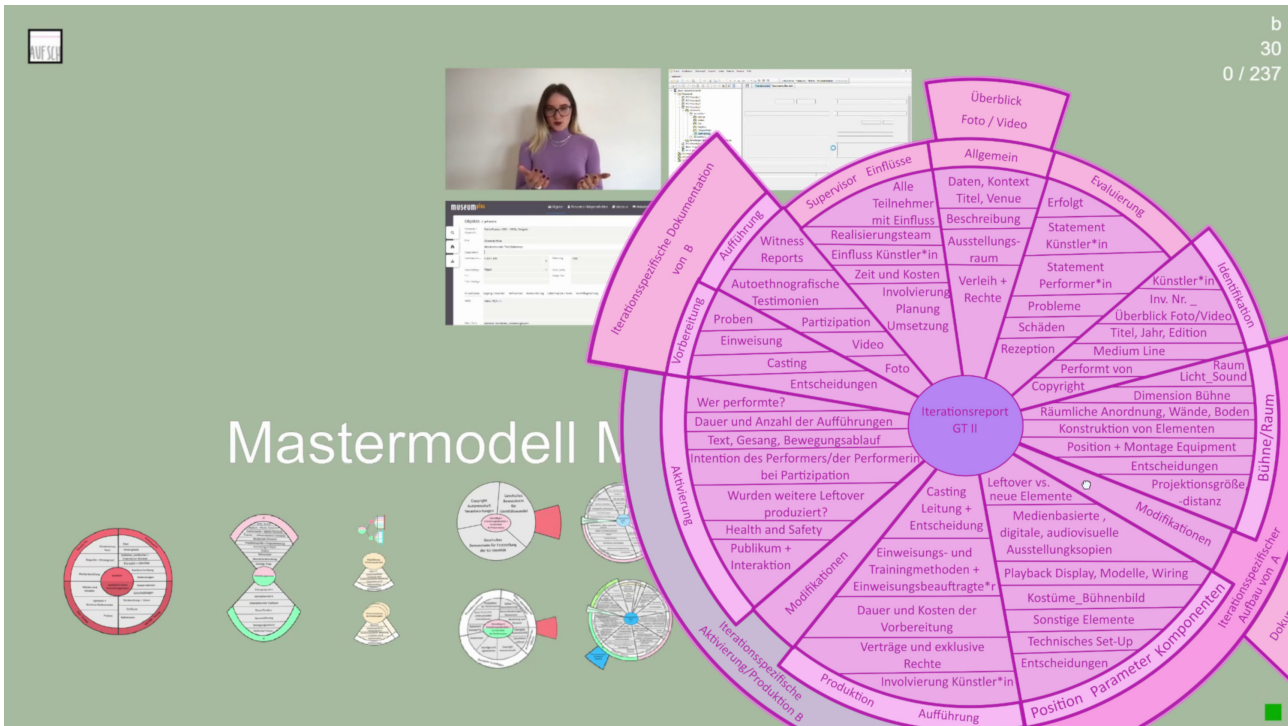
**Left Presenter (Woman):**

- ⇒ BESTAND
- HIER SCHON ALARM / ZUTEILUNG WENN VERSCH. MATERIALIEN
- IDENTITY REPORT NACH J.P. FÜR MEDIENBASIERTE ELEMENTE
- KLASSISCHE AUFNAHME VON MATERIALBASIERTEN ELEMENTEN
- FOTODOKV
- WAS IST WERKDEFINIEREND

**Right Presenter (Man):**

- WER TRIFFT DIESE ENTSCHEIDUNG?
- WAS DARF ERSETZT / EMIGRIERT WERDEN?

**Top Right:** b 22 1/359





Mastermodell Melissa Köhler



b  
29  
0 / 237

Archivmodell1 NOTanARCHIVE



Archivtreffen Hildesheim Dezember 20




nota<sup>n</sup>archive

b  
21  
1 / 230


Archiv  
Versuche

↓



Archiv  
Modelle

↓




Themen  
Bausteine  
Sammlung

↓


Hier kann gerne  
herausgefiltert werden

↓



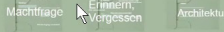
Archiv &  
Raumstruktur  
Testkurs

↓




NOTanARCHIVE

↓




probeA

↓




Machitfrage

↓




Erinnern,  
vergessen


↓




Architektur

↓







Q W E R T Y U I O P A S D F G H J K L O P



history and  
historiography  
in archives

historisches und  
historiographie  
in archiven



# Zur Geschichte des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik (DATP)

Marianne Streisand

## Abstract

Outlining the history of the German Archive for Theatre Pedagogy (DATP), this paper reflects on its historical, present and future relevance for research and other uses across a variety of disciplines. In particular, the aspect of (artistic) re-uses of archival material re-appears several times across this volume (see, for instance, Tabea Lurk's contribution). Streisand's article poses highly relevant questions and opens up a discussion about the function of an archive in the context of live art and, especially, with regard to theatre pedagogy.

Der Beitrag skizziert die Geschichte des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik (DATP) und reflektiert dessen historische, gegenwärtige und künftige Relevanz in verschiedenen Forschungsfeldern und Nutzungsbereichen. Gerade der Aspekt der (künstlerischen) Nachnutzung von Archivmaterial eröffnet ein Feld, das innerhalb dieses White Paper vermehrt auftaucht (vgl. u.a. Beitrag von Tabea Lurk). Es werden höchst relevante Fragen formuliert und offene Diskussionspunkte markiert, die die Aufgabe eines Archivs im Kontext von live art und insbesondere im Kontext theaterpädagogischer Arbeit betreffen.

**Website:** <https://www.archiv-datp.de/>

Wann beginnt eigentlich ein Archiv? Wenn man zum ersten Mal einige Papiere, Texte oder Materialien zu einem bestimmten Thema zur Seite legt und nicht wegwirft, wie man es eigentlich vorgehabt hatte? Wenn man anfängt ähnliches dazu zu legen? Wenn man mit einem Mal erkennt, dass sie eigentlich von gewisser Bedeutung sind und einen Wert darstellen? Wenn man merkt, dass man bei genauerer Betrachtung immer mehr ähnliche Papiere, Texte oder Materialien zu diesem Thema in seinen eigenen Unterlagen findet. Wenn man feststellt, dass auch andere zu diesem Thema und aus einem ähnlichen Erfahrungsraum heraus schon solche kleineren oder umfangreicheren Sammlungen angehäuft haben? Dass zu diesem Thema auch noch diese und jene weiteren Materialien/ Texte/ Themenfelder gehören? Dass auch Bezüge zu ganz anderen Sachverhalten, Feldern, Ereignissen ins Auge springen? Oder dann, wenn sich schon die Papiere, Texte, Materialien zu stapeln beginnen und man nicht mehr weiß, wohin damit? Wenn man plötzlich erkennt, dass es schier unmöglich ist, hier so weiterzumachen? Dass man sich Verbündete suchen muss, dass man Mitarbeitende und Räume braucht, dass man Geldgeber interessieren, eine Öffentlichkeit herstellen muss. Dass man die Idee schärfer eingrenzen und genauer bestimmen muss. Oder erst, wenn eine Institution dahintersteht?

Im Fall des DATP war vielleicht der erste Schritt, dass mein Kollege, Gerd Koch, und ich gemeinsam das *Wörterbuch der Theaterpädagogik* konzipierten und herausgaben (erschienen 2003)<sup>1</sup>, das sich bewusst an die Erfahrungen begriffsgeschichtlicher Wörterbücher anschloss und von diesen

1 Vgl. Koch, Gerd/Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin/Milow 2003.

profitierte.<sup>2</sup> Unser Wörterbuch der Theaterpädagogik war daran interessiert, als Nachschlagewerk nicht Definitionen als vermeintlich gesichertes Wissen über bestimmte Begriffe, Phänomene und Zusammenhänge zu präsentieren, sondern die historischen Ableitungszusammenhänge der Stichwörter zu beschreiben und sie in diskursive Zusammenhänge zu stellen. »In der Regel« – hier zitiere ich aus unserer Einleitung – »sind alle Beiträge des Wörterbuchs der Theaterpädagogik in dieser Weise geschrieben worden. Gedanklicher Ausgangspunkt war immer die Aktualität des Phänomens; es ging aber darum, den gegenwärtigen Stand geschichtlich zu sehen.«<sup>3</sup> Dieses methodologische Herangehen hatte den großen Vorteil, dass die Einträge zwar eine bestimmte Bilanz über die Theaterpädagogik bis zum Zeitpunkt des Artikels darstellten (insbesondere auch, was die mitgelieferten Literaturangaben betrafen), dass sie jedoch nicht vollständig veralten konnten, weil sie keine »ewig gültigen« Wahrheiten zu präsentieren suchten. Sie zeigten ausschließlich Haltepunkte auf verzweigten Wegen an, von denen derzeit noch niemand sagen konnte, wo sie enden werden. So erfreuen sie sich noch heute eines beachtlichen Zuspruchs an Aufrufen durch Forschende und Interessierte auf der Homepage unseres DATP, wo das Wörterbuch der Theaterpädagogik inzwischen abrufbar ist.<sup>4</sup> Und so war also mehr oder weniger jeder Artikel des Wörterbuchs bereits eine imaginäre Materialkiste zur Geschichte der Theaterpädagogik.

Zu den Artikeln des Wörterbuchs gehörten auch Kurzbiografien wichtiger Persönlichkeiten aus den näheren

und fernerer Kontexten der Theaterpädagogik, die in die alphabetische Abfolge integriert wurden. Schon bei ihrem Verfassen wurde ein Umstand deutlich, der zumindest mir bis dahin gar nicht bewusst war. Deutlich wurde nämlich schon hier eine Konzentration von für die Etablierung der Theaterpädagogik wichtigen Personen mit Geburtsjahrgängen, die sich locker um das Jahr 1940 gruppierten.<sup>5</sup> Noch klarer wurde das, nachdem ich meine Kolleginnen und Kollegen am Institut für Theaterpädagogik der Hochschule Osnabrück/Lingen zu einem zweiten Projekt angestiftet hatte, das die Erfahrungen, Konzeptionen, Ansätze, Ideen, pädagogischen und künstlerischen Visionen und Methoden wichtiger Kollegen und Kolleginnen dieses kleinen, peripheren Fachs wenigstens in Deutschland sichern und sammeln sollten, damit sie nicht für immer verloren gingen. Es wurde inzwischen immer offensichtlicher, dass es sich – entsprechend der Karl Mannheimschen Bestimmung von der »verwandt[n] Lagerung im sozialen Raum«<sup>6</sup> – um eine »Generation« handeln könnte, die sich als Erlebnis- oder Erfahrungsgemeinschaft<sup>7</sup> gleichzeitig aufgewachsener Individuen einer bestimmten »Grundaufgabe« (Ernst Cassirer) verpflichtet fühlten.<sup>8</sup> Wir nannten den ersten Band dementsprechend *Generationen im Gespräch*<sup>9</sup>. Wir hatten

2 Hier insbesondere vom historischen Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe*, für das ich den Stichwortartikel (Streisand, Marianne: »Intimität/intim«, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter et al.: *Ästhetische Grundbegriffe*. Band III. Stuttgart/Weimar 2010, S. 175–195) geschrieben habe, basierend auf den Erkenntnissen meiner Habilitation (2000), vgl. Streisand, Marianne: *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der Intimität auf dem Theater*. München 2001.

3 Koch/Streisand (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, a. a. O., S. 6.

4 Vgl. <https://www.archiv-datp.de/> (Zugriff am 20. September 2021).

5 Vgl. hierzu ausführlich Streisand, Marianne: »Eröffnungsvortrag«, in: Streisand, Marianne/Giese, Nadine/Kraus, Tom/Ruping, Bernd (Hg.): *Talkin' Bout My Generation. Archäologie der Theaterpädagogik II*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik VI. Milow 2007, S. 20–36.

6 Ebd., S. 33.

7 Vgl. Jureit, Ulrike/Wildt, Michael: »Generationen«, in: dies. (Hg.): *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*. Hamburg 2005, S. 7–26, hier: S. 9.

8 Cassirer, Ernst: *Versuch über den Menschen. Einführung in die Philosophie der Kultur*. Zitiert nach Kittsteiner, Heinz D.: »Die Generationen der ›Heroischen Moderne‹. Zur kollektiven Verständigung über eine Grundaufgabe«, in: Jureit, Ulrike/Wildt, Michael (Hg.): *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, a. a. O., S. 204.

9 Streisand, Marianne/Hentschel, Ulrike/Poppe, Andreas/Ruping, Bernd (Hg.): *Generationen im Gespräch. Archäologie der*

dafür Interviews mit 27 Persönlichkeiten geführt, die zum Zeitpunkt der Gespräche noch aktiv in der Theaterpädagogik tätig waren und fragten sie nach ihrem Verständnis von Theaterpädagogik, ihren Schwerpunkten, ihrem Fachverständnis, ihren Methoden, ihrem Umgang mit dem Begriff, ihrem Traditionsbezug u. a. m.<sup>10</sup> Dann werteten wir die Interviews für eine kleine Studie, schlicht »Nachwort« genannt, nach bestimmten Kriterien aus und ordneten unsere Erkenntnisse in folgende Kapitel: *Für eine Archäologie der Theaterpädagogik* (Streisand), *Fundstücke Biografien* (Bernd Ruping), *Fundstück Begriff/Begriffsgeschichte* (Streisand), *Fundort Tradition und Fachlichkeit* (Ulrike Hentschel), *Fundort Zukunft* (Andreas Poppe).

Von den 27 Interviewten des Buches *Generationen im Gespräch* waren – und das sind sprechende Zahlen – fünf weiblich und 22 männlich, lediglich drei Personen kamen aus dem Osten Deutschlands. Wir stellten das Buch bei einer großen internationalen Tagung mit ca. 200 Teilnehmenden in Lingen/Ems 2005 vor, die sich der Geschichte der Theaterpädagogik im internationalen Kontext widmete. Dort entwarf ich am Schluss meines Eröffnungsvortrags nach Auswertung der sich überschneidenden Narrationen unserer einzelnen Gesprächspartner:innen den (nicht ganz ernstgemeinten) »idealtypischen Lebenslauf« des deutschen Theaterpädagogen der ersten Generation (diese grammatikalische Form ist hier bewusst gewählt). Die ersten Sätze lauteten:

Er ist 1940 geboren, heute demzufolge 65 Jahre alt, männlich, in der Bundesrepublik (also nicht in der DDR) geboren und aufgewachsen. Er hat bereits als Kind gern und in verschiedenen Zusammenhängen und Gruppen Theater gespielt. Er hat Germanistik bzw. eine Philologie oder Pädagogik studiert. Er war 1968 28 Jahre alt, war politisch eher links denn konservativ orientiert und hat sich in der

68er Bewegung aktiv, aber nicht fanatisch engagiert. In der »Enthierarchisierung« der Gesellschaft, in die er hineingeboren war, sah er seine »Grundaufgabe« und auch die seiner Generation.<sup>11</sup>

Mit 65 Jahren ging man damals in Deutschland noch in den Ruhestand. Der überwiegende Teil unserer Interviewpartnerinnen und partner stand damit also gerade vor einem gravierenden Problem: Wohin mit den gesammelten Dokumenten ihrer Arbeit aus den vergangenen Jahrzehnten auf dem Gebiet der Theaterpädagogik, den zahlreichen im In und Ausland durchgeführten Projekten, Workshops, Experimenten, Seminaren, Präsentationen, Inszenierungen und Performances? Darunter solche Schätze wie etwa das Lehrstück-Archiv, das Florian Vaßen in Zusammenarbeit mit Reiner Steinweg an der Universität Hannover aufgebaut hatte. Oder die wichtigen Dokumente etwa der Lehrlings-theaterarbeit von Willy Praml und Scotch Maier, die Dokumente der Dorfkulturarbeit von Willy Praml und die Zeugnisse der *Szenischen Interpretation* von Ingo Scheller. Dazu muss man bedenken, dass all diese Verfahren ebenso wie die europäischen Adaptionen von Boals Interventionstechniken oder die Theaterarbeit mit Zielgruppen wie Haftinsassen, Obdachlosen, Senior:innen, aber auch mit Kindern und Jugendlichen neben der künstlerischen Vermittlungsarbeit an Theatern und Opernhäusern zu den zentralen Methoden der Theaterpädagogik gehörten und noch immer gehören.

Theaterpädagogik im deutschsprachigen Raum umfasst Applied Theatre-Methoden ebenso wie Performancetechniken und Vermittlungsverfahren von Kunstwerken an das Publikum; eben das macht die definitorische Unschärfe und quasi Uferlosigkeit von »Theaterpädagogik« heute aus.<sup>12</sup> Dieser Begriffsumfang hatte sich in der Bundesrepublik in den Jahrzehnten seit dem Ende der 60er/ Beginn der 70er

*Theaterpädagogik I.* Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik IV. Milow 2005.

10 Vgl. hierzu ausführlich Streisand: »Eröffnungsvortrag«, a. a. O., S. 31.

11 Vgl. ebd., S. 34.

12 Vgl. zu den verschiedenen Richtungen, Methoden und Verfahren der Theaterpädagogik: Nix, Christoph/Sachser, Dietmar/Streisand, Marianne (Hg.): *Lektionen 5. Theaterpädagogik*. Berlin 2012.

Jahre herausgebildet und im Laufe der 1980er Jahre durchgesetzt; das Wort wurde in den Jahren ab 2000 aber erst wirklich populär. Im Osten Deutschlands bis 1989 war der Terminus Theaterpädagogik übrigens ausschließlich pädagogischen Abteilungen an den zahlreichen Kinder- und Jugendtheatern der DDR vorbehalten, obgleich dort auf vielen Gebieten vergleichbare theaterpädagogische Aktivitäten stattfanden. Bei unseren Untersuchungen zur Begriffsgeschichte Theaterpädagogik – die sich grundlegend von der Phänomen- oder Sachgeschichte Theaterpädagogik unterscheidet<sup>13</sup> –, haben wir zudem herausgefunden, dass der Terminus aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem jungen Sowjetrußland nach der Revolution stammt, wo bekanntermaßen sehr bald Aktivitäten auf dem Gebiet der Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen stattfanden. Bereits 1918 hatte etwa Asja Lacis in Orjol in Zentralrußland mit Straßenkindern und Kindern aus den Waisenhäusern Theater selbständig entwickelt und als ein großes Stadtfest mit Umzügen und Theaterspielen gezeigt, was sich später bekanntlich in Walter Benjamins »Programm für ein Proletarisches Kindertheater« niederschlug.<sup>14</sup> Schon 1921/22 wurden von Natalja Saz in Moskau und von Alexander Brjanzew in St. Petersburg erste spezifische Kindertheater als Institutionen begründet, wo es »Theaterpädagogik« gab.<sup>15</sup>

13 Vgl. Streisand, Marianne: »Fundstück Begriff/Begriffsgeschichte«, in: Streisand, Marianne/Hentschel, Ulrike/Poppe, Andreas/Ruping, Bernd (Hg.): *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I*, a. a. O., S. 442–449.

14 Vgl. dazu auch Streisand, Marianne: »Die ›Große Pädagogik‹. Brecht, Benjamin, Lacis«, in: Engelmann, Sebastian/Pfützner, Robert (Hg.): *Sozialismus & Pädagogik. Verhältnisbestimmungen und Entwürfe*. Bielefeld 2018, S. 147–172.

15 Vgl. hierzu u. a. Gespräch mit Horst Hawemann in: Streisand, Marianne/Hentschel, Ulrike/Poppe, Andreas/Ruping, Bernd (Hg.): *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I*, a. a. O., S. 222–237. Vgl. ebenso Hoffmann, Christel: *Theater für jungen Zuschauer. Sowjetische Erfahrungen – Sozialistische deutsche Traditionen – Geschichte der DDR*. Berlin 1976; Schneider, Wolfgang/Taube, Gerd (Hg.): *Kinder- und Jugendtheater in Rußland*. Tübingen 2003.

Die Büros oder Studios in den theaterpädagogischen Zentren, den Universitäten und Hochschulen, den Jugendfreizeitheimen etc. mussten von unseren Kollegen und Kolleginnen der ersten Generation um das Jahr 2005 nun nach und nach verlassen werden, um Nachfolger:innen Platz zu machen. Die Zeit drängte, sollte die Arbeit einer ganzen Generation von Theaterpädagog:innen nicht einfach und unwiederbringlich vernichtet werden, also auch die »Frühgeschichte« unseres kleinen Fachs aus der kollektiven Erinnerung getilgt werden.

Ein Schwergewicht der Sammlungen, aber durchaus nicht der gesamte Bestand, liegt bei den uns überlassenen Arbeitsmaterialien dieser Personen, darüber hinaus werden aber auch andere archivwürdige Dokumente der Geschichte der Theaterpädagogik, der Laienspiel- und Amateurtheaterbewegung des 20. und 21. Jahrhunderts gesammelt. Dazu gehört beispielsweise eine »Textheftsammlung« mit inzwischen über tausend Texten aus dem Bereich des nicht-professionellen Theaters, von denen eine große Zahl bereits Bestandteil der Sammlung von Hans Wolfgang Nickel war, als sie uns mit über 100 Umzugskartons übergeben wurde. Zudem konnten wir weitere Texthefte bei verschiedenen Gelegenheiten erwerben, so dass sie nun rund 1600 Hefte umfasst. Die Textheftsammlung reicht von der Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts über die der Weimarer Republik, den Nationalsozialismus bis in die frühen Jahre der Bundesrepublik hinein.

Es galt also, ein Archiv zu gründen und weiter über die Geschichte sowie das Selbstverständnis dieses jungen Fachs im Osten und Westen Deutschlands, auch in internationalen Zusammenhängen, nachzudenken. Beides war zu diesem Zeitpunkt noch durchaus nicht an der Tagesordnung, sondern stellte ein eher weißes Feld der Forschung dar. Obgleich es (wie wir später herausfanden) bereits eine alte Forderung der Laienspielbewegung gab, ein Archiv auf diesem Gebiet zu begründen, reagierten damals 2005 selbst die Tagungsteilnehmenden zunächst noch erstaunt, aber auch sehr erfreut.

## Die Gründung des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik (DATP)<sup>16</sup>

Wir gingen aus der großen Konferenz 2005 mit dem klaren Auftrag heraus, eine solche Gründung in Angriff zu nehmen. Ich möchte hier nicht die verschiedenen Stationen eines zähen und teilweise zermürenden, von vielen Unsicherheiten, Rückschlägen, Anekdoten und Überraschungen reichen Kampfes um die institutionellen Möglichkeiten der Archivgründung beschreiben; das wäre zu umfangreich. Ich selbst hatte dabei für mich die Prämisse formuliert, dass unbedingt zwei Dinge gesichert sein mussten, um das Projekt Archiv an der Hochschule Osnabrück/Campus Lingen starten zu können: eine feste Mitarbeiter:innenstelle sowie verfügbare Räume. Schon bald stieß mein späterer Kollege Bernd Oevermann zu mir, was ein großes Glück und eine unglaubliche Unterstützung in diesem Prozess bedeutete. Bernd Oevermann, der ursprünglich Geschichte und Theologie studiert hatte und damals noch in der Öffentlichkeitsarbeit an anderer Stelle tätig war, ist gebürtiger Lingener; er kennt jeden öffentlichen Raum und beinahe jede Person in dieser kleinen Stadt. Durch ihn war es relativ einfach, einen Termin zum Beispiel bei kommunalen Politiker:innen vor Ort zu bekommen, um unser Anliegen vorzutragen. Gemeinsam haben wir unzählige Orte besichtigt und Möglichkeiten geprüft, immer hoffend auf eine positive Entscheidung der Hochschulleitung. Die erlösende Nachricht kam vom Präsidenten der Hochschule, Herrn Prof. Dr. Erhard Mielenhausen, im Frühjahr 2007 und wir fanden auch (zunächst provisorische) Räume für die ersten Sammlungen. Zum 1. September 2007 konnte Bernd Oevermann als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Archivs eingestellt werden. Diesen Tag nennen wir das »Gründungsdatum« des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik, das diesen Namen allerdings erst etwas später bekommen hatte (zwischen durch hieß es unter anderem mal *Zentrales Archiv für Theaterpädagogik*). Inzwischen sind die

verzeichneten Sammlungen auf 26 angewachsen, weitere stehen noch aus.

Die konkrete Archivarbeit war dann ein Prozess von stemtem Learning by Doing. Wir mussten uns die Essentials und die Standards des Archivierens erst selbst beibringen, unter anderem bei Fortbildungen oder Gesprächen mit erfahrenen Archivaren wie dem Leiter des Bertolt Brecht- und Walter Benjamin-Archivs der Akademie der Künste in Berlin, Dr. Erdmut Wizisla; dem Leiter des Universitäts- und Hochschularchivs Osnabrück, Dr. Thorsten Unger oder dem Stadtarchivar, Dr. Stefan Schwenke aus Lingen. Die größten Probleme stellten und stellen immer wieder Entscheidungen hinsichtlich der Archivwürdigkeit der Dokumente in unserem spezifischen Fach dar. Traditionell sammeln Archive Originale und Unikate. Wie aber verhält es sich beispielsweise mit Flugblättern oder Prospekten aus der sogenannten »grauen Literatur«, die etwa für Straßentheateraktionen aus den sechziger und siebziger Jahren produziert wurden? Sollte man Raubdrucke wie den des »Programms für ein proletarisches Kindertheater« von Walter Benjamin aus den 1960er Jahren, das ein zentrales Leseereignis der Generation der frühen Theaterpädagog:innen darstellte, einfach kassieren? Und so weiter.

Das Archivgut wird auch bei uns nach dem Provenienziprinzip geordnet; die Ordnung nach Namen der Sammlungsgeber:innen musste durch thematische oder geografische Kriterien (Sammlung Korbach, Lehrstückarchiv) ergänzt werden. Unsere Sammlungsgeber:innen überreichten uns dabei – juristisch abgesichert durch einen Schenkungsvertrag, der vom Präsidenten/Rektor der Hochschule Osnabrück unterzeichnet wird – glücklicherweise beinahe ausschließlich ihre Materialien als »Vorlass«. Das hatte den großen Vorteil, dass wir in lebendiger Kommunikation mit ihnen stehen und sie nach bestimmten Materialien oder Datierungen noch befragen konnten. Leider sind aus einigen Vorlässen bereits Nachlässe geworden, so aus den Sammlungen von Jakob Jenisch (1922–2012), Uwe Krieger (1937–2015), Ulrich Hesse (1927–2016), Wilfried Noetzel (1933–2018), Ulrich Kabitz (1920–2019), Birgit Eisfeld (1944–2019, Sammlung Theaterpädagogik

16 Zum DATP siehe auch den Beitrag von Bernd Oevermann und Katharina Kolar in diesem Band.



in der DDR), Hans Hoppe (1938–2020) und Scotch Maier (1944–2021).

Die Tatsache, dass das Archiv zum Institut für Theaterpädagogik gehört, sichert zugleich auch die Lebendigkeit und Nutzung durch die junge Generation, die angehenden Theaterpädagog:innen. Zum Ausbildungskonzept der Theaterpädagogik an der Hochschule Osnabrück/ Campus Lingen gehört – wohl ein Alleinstellungsmerkmal im deutschsprachigen Raum – das Modul »Archäologie der Theaterpädagogik«.<sup>17</sup> In diesem Modul bekamen die Studierenden zum einen einzelne Archivalien in die Hände, um sie zu untersuchen, zu beschreiben und gegebenenfalls auch »anzuwenden«, etwa indem sie die Theatertexte als Reenactment spielten und wir sie anschließend auf die dahinterstehenden Konzeptionen, ideologischen Pattern und künstlerischen Macharten hin diskutierten.<sup>18</sup> Zum zweiten war Bestandteil dieses Moduls, dass wir die »Vorlassgeber:innen« nach Lingen einluden zu (von einzelnen Studierenden moderierten und organisierten) öffentlichen Erzählcafés. Hier berichteten die Kolleginnen und Kollegen über ihr Arbeitsleben, ihr Herangehen, ihre Probleme, ihre Visionen beim theaterpädagogischen Tun. Dies stieß zu meist auf reges Interesse der Studierenden und sicherte die lebendige Kommunikation zwischen Alt und Jung. Wir zeichneten diese Erzählcafés regelmäßig auf und produzierten damit gewissermaßen auch einen nicht ganz unwichtigen Teil unserer Archivalien selbst.

Wichtig zu erwähnen sind hier auch interessante B.A. Arbeiten, die aus der Arbeit mit den Materialien des DATP im Archäologie-Modul hervorgegangen sind. Um nur drei Beispiele zu nennen.

- Der Student Jan Siebenbrock beschäftigte sich in dem Seminar mit den Materialien zur Dorfkulturarbeit von Willy Praml im hessischen Ort Niederbrechen nahe Limburg. Praml hatte in zehn Jahren zwischen 1979 und 1990 in diesem Ort mit den Bewohnerinnen und -bewohnern Theater gespielt. Dabei entwickelten sie unter vielen anderen die Inszenierung *Die Nirrerländer*, die die Geschichte des Dorfes aus den Erzählungen der Jungen und Alten als große Saga (re-)konstruierte. Das ZDF hatte die Aufführung seinerzeit sogar aufgezeichnet und gesendet. Jan Siebenbrock interessierte nun, welche Langzeitwirkungen eine solche Theaterarbeit in dem Ort hinterlassen haben könnte, fuhr hin, interviewte die Beteiligten und schrieb eine hoch spannende Arbeit über die Nachhaltigkeit von Theaterarbeit. Er stellte sie dann in Niederbrechen vor, wobei auch Praml persönlich nach über 20 Jahren zum ersten Mal wieder in dem Dorf anwesend war.
- Bettina Lanquetin studierte ebenfalls Dokumente aus der Sammlung Praml, dessen erster Theaterkurs als Bundesreferent für musische Bildung beim Bund deutscher Pfadfinder ein Kurs mit Jugendlichen aus Frankreich und Deutschland war, für den das deutsch-französische Jugendwerk das Geld zur Verfügung gestellt hatte. Das ermunterte die Studentin dazu, ein ähnliches Projekt zu beantragen und zu realisieren; der Versuch gelang.
- Friedhelm Bruns schrieb eine B.A. Arbeit über das interreligiöse Festival SCENA zum Thema »Theater und Religion«, das in drei Jahren um 2000 in Hannover stattfand. Er hatte die Materialien in der Sammlung Klaus Hoffmann gefunden. Der Autor beschloss daraufhin, daran zu arbeiten, dass dieses Festival zukünftig als interreligiöser Dialog neu aufgelegt werden würde.<sup>19</sup>

Das sind Beispiele von kleineren Forschungsprojekten, die ohne die Anregung durch die Archivarbeit im DATP sicher-

<sup>17</sup> Theaterpädagogik (B.A.), Standort Lingen (Ems). Studienverlauf: <https://www.hs-osnabrueck.de/studium/studienangebot/bachelor/theaterpaedagogik-ba-standort-lingen-ems/studienverlauf/> (Zugriff am 08. Oktober 2021).

<sup>18</sup> Kolar, Katharina: »Aus dem Archiv. Fundstücke spielen«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, 32. Jahrgang, Heft 68, April 2016, S. 57–58.

<sup>19</sup> Vgl. Bruns, Friedhelm: »Aus dem Archiv: Wenn Theater Glaubenskrisen auslöst – das SCENA-Festival«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, 35. Jahrgang, Heft 74, 2019, S. 65.

lich nicht entstanden wären. Ein Ereignis besonderer Art stellte in diesem Zusammenhang auch die Performance *Willkommen im Pädagogium! P/Re-enacting the Lehrstück* dar, in der 2017 Archivalien unseres Lehrstückarchivs selbst – als Objekte, aber auch als Diskurs und Projekt – zum Gegenstand des Spiels wurden. Das Leipziger Performancekollektiv *friendly fire* (Melanie Albrecht, Jule Hermann, Jule Waizenegger und Michael Wehren) hatte nach einer längeren und intensiven Recherche im DATP Auszüge aus Protokollen, theoretischen Schriften, Seminar- und Erfahrungsberichten sowie aus 54 Stunden Filmmaterial von insgesamt elf Lehrstückseminaren der 1970er und 1980er Jahre für eine Aufführung genutzt.<sup>20</sup> Diese Performance in einem Feld zwischen Kunst und Wissenschaft stellte zugleich eine spannende öffentliche Auseinandersetzung und Neubesichtigung der Anfänge der Theaterpädagogik in der Bundesrepublik dar, denn einer der ersten wichtigen Anlässe zur Gruppenbildung und Selbstorganisation für die erste Generation von Theaterpädagoginnen und Theaterpädagogen war die gemeinsame Lehrstückarbeit. Ihr folgten dann weitere Praktiken der Annoncierung als Gruppe wie gemeinsame Buchherausgaben, die Gründung der *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen* 1985, gemeinsame Workshops, kollektive Lehrveranstaltungen, Weiterbildungsangebote, öffentliche Gruppenauftritte etc., um aus der Marginalisierung herauszukommen und weiter ins Zentrum vorzustoßen. Ab den 1990er Jahren wurden dann an verschiedenen Hochschulen und Universitäten tatsächlich Studiengänge mit dem Titel »Theaterpädagogik« begründet. Im Ankündigungstext von *friendly fire* für die zwei Aufführungen im März 2017 in Lingen hieß es: »Die Lehrstücke schliefen und träumten – bis sie im Nachzug der 68er Studentenrevolte und des Deutschen Herbst neu erfunden wurden. RIGHT HERE, RIGHT NOW: Grund genug [...] JETZT die abgebrochene revolutionäre Traumarbeit des Theaters der Zukunft zu erproben.« (Handzettel)

20 Vgl. auch Kolar, Katharina: »Aus dem Archiv: Performing the Archive«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, 33. Jahrgang, Heft 71, 2017, S. 53–54.

## Archäologie und Archiv

Bereits bei unserem ersten Band *Generationen im Gespräch*<sup>21</sup> hatten wir mit den Stichwörtern »Fundorte« und »Fundstücke« operiert, die wir bewusst im Zusammenhang mit unserer Forschungskonzeption auf der Suche nach einer Geschichte der Theaterpädagogik gewählt haben. Wir haben uns hier methodologisch von einem seit Jahren in Forschung und Lehre erprobten Ansatz<sup>22</sup> leiten lassen: dem einer kulturwissenschaftlichen Archäologie, ein Terminus und Diskurs, der bekanntlich von Michel Foucault gestiftet worden war. Neben seinen Anregungen sahen wir die methodologischen Vorschläge und Herangehensweisen von Sigmund Freud und Walter Benjamin als besonders relevant für unsere Forschungsinteressen an. Im Zentrum standen dabei die Überlegungen, dass diese drei Kulturphilosophen ein Verständnis von Archäologie entworfen und praktiziert hatten, das entgegen der üblichen Denkfigur der klassischen Archäologie gerade *nicht* im Modell einer Grabungsgeschichte operierte. Wir wollten uns also *nicht* auf die Suche nach dem einen »wahren« Ursprung des Fachs begeben, welcher diesem Denkmodell entsprechend in der untersten Schicht der Abtragungen gelegen hätte. Ein solcher Topos erschien uns für die Geschichte und Verbreitung der Theaterpädagogik völlig ungeeignet, da wir hier kaum von einem linearen zeitlichen und räumlichen Kontinuum ausgehen dürften. Vielmehr haben wir es in der – besser: *den* – Geschichten der Theaterpädagogik mit Verwerfungen, Brüchen und Abbrüchen, Neuanfängen, Diskontinuitäten, mit global heterogenen oder auch simultanen Topographien zu tun, die sich nicht im Bild einer säuberlich aufgereihten

21 Vgl. Streisand, Marianne/Hentschel, Ulrike/Poppe, Andreas/Ruping, Bernd (Hg.): *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I*, a. a. O., S. 434–437.

22 Vgl. hierzu auch Fetscher, Justus/Münz-Koenen, Inge/Streisand, Marianne: »Archäologie der Moderne im Grabungsquerschnitt: Fundorte und Fundstücke«, in: *Trajekte* (Newsletter des Zentrums für Literaturforschung Berlin), Nr. 5/3, September 2002, S. 29–34.

Perlenkette und schon gar nicht im Bild eines stetig wachsenden Fortschritts ordnen lassen. Darum erschien uns der Topos von archäologischen »Fundorten« und »Fundstücken« angemessener, um nach den unterschiedlichen und widersprüchlichen Vergangenheiten der Theaterpädagogik zu fragen. Dieses Suchen nach geschichtlichen Projekten und Diskursen geschieht übrigens – und auch dafür stehen uns die Methodenarsenale der oben genannten Forscher zur Seite – nicht aus einem allgemein historisierenden Blickwinkel, sondern aus einem brennenden Interesse der Gegenwart heraus, die uns auch die Forschungsfragestellungen nahegelegt hatten.

Wir wurden also Archäolog:innen, die nicht »graben«. Vielmehr wurden für uns die »Fundorte« und »Fundstücke« von Bedeutung, das Sammeln und Erinnern im Auftrag der Jetztzeit, wie es Walter Benjamin in seinem Text »Ausgraben und Erinnern« (1932) beschreibt und mahnt:

Und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt. So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde. Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muss daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muss, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene ändern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.<sup>23</sup>

Aus der Beschäftigung mit den Fundorten der Fundstücken aus den Sammlungen, der Lehre am Studiengang Theaterpädagogik und den sonstigen Aktivitäten des Archivs begannen sich nun neben Studierenden auch angehende Doktorand:innen zu interessieren, sodass wir 2011 ein Dok-

torand:innenkolloquium am DATP begründeten. Unübersehbar drängte sich nun die Frage nach einer übergreifenden Ordnungs- und Beschreibungsmethodologie auf, die der Heterogenität und Vielfalt des Gesichteten und Gesamten gerecht werden konnte.

Um unser Wissen über die Geschichte der Theaterpädagogik seit 1900 zu ordnen,<sup>24</sup> musste ein Modell ausgeschlossen werden, das in anderen Fachgeschichten durchaus sinnvoll sein kann: das des Stammbaums. Auch die von Foucault so attackierte Ideengeschichte als »[...] Disziplin der Anfänge und Enden, die Beschreibung der dunklen Kontinuitäten und der Wiederkehr, der Rekonstruktion der Entwicklung in der linearen Form der Geschichte [...]«<sup>25</sup> war auszuschließen. Demgegenüber hat es sich nach einigem Nachdenken das von Gilles Deleuze und Félix Guattari vorgeschlagene Modell des »Rhizoms« als sehr fruchtbringend erwiesen. Das Baummodell nämlich erforderte geradlinig klare, hierarchische und dichotomische Ableitungen ohne Kreuzungen und Überschneidungen, bei denen jedes Element sich auf einer klaren Ordnungsebene finden und einer höheren Ebene unterordnen lassen müsste. Wie sollte man solche Strukturen in einem Wissens- und Praxisfeld ausfindig machen, das derartig heterogen, widersprüchlich, vielgestaltig, chaotisch verknüpft, verzweigt und »vielwurzlig« ist wie die Theaterpädagogik? Die Rhizom-Metapher hat demgegenüber den Vorteil, ein Bild für diese unfertigen, ungeordneten, abgebrochenen, verworfenen und unstrukturierten Geflechte in ihrer Geschichtlichkeit liefern zu können. Deleuze und Guattari schreiben in ihrem Buch *Tausend Plateaus* – und dies lässt sich gut auf das Geflecht Theaterpädagogik beziehen:

23 Benjamin, Walter: »Ausgraben und Erinnern«, in: ders.: *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920–1940*, herausgegeben von Sebastian Kleinschmidt. Leipzig 1984, S. 78 f.

24 Vgl. ausführlich dazu Streisand, Marianne: »Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert«, in: Nix, Christoph/Sachser, Dietmar/Streisand, Marianne (Hg.): *Lektionen 5. Theaterpädagogik*, a.a.O., S. 14–35.

25 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1981, S. 196.



Im Unterschied zu Bäumen oder ihren Wurzeln verbindet das Rhizom einen beliebigen Punkt mit einem anderen beliebigen Punkt, wobei nicht unbedingt jede seiner Linien auf andere, gleichartige Linien verweist; es bringt ganz unterschiedliche Zeichenregime und sogar Verhältnisse ohne Zeichen ins Spiel. Das Rhizom [...] besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen, oder vielmehr aus beweglichen Richtungen. Es hat weder Anfang noch Ende, aber immer eine Mitte, von der aus es wächst und sich ausbreitet.<sup>26</sup>

Und später schreiben sie: »Das Rhizom kann an jeder Stelle unterbrochen und zerrissen werden, es setzt sich an seinen eigenen oder an anderen Linien des Rhizoms weiter fort.«<sup>27</sup>

Um die Plateaus aufzuspüren und zu beschreiben, auf denen sich theaterpädagogische Aktivitäten abgespielt haben und abspielen, sind inzwischen zahlreiche Aufsätze, Vorträge, Essays, Abschlussarbeiten und vor allem vier Dissertationen entstanden.<sup>28</sup>

26 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (1980). Berlin 1992, S. 35f.

27 Ebd., S. 19.

28 Vgl. Keller, Anne: *Das deutsche Volksspiel. Theater in den Hitlerjugend-Spielscharen*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band XVII. Milow/Straßburg 2018; Siebenbrock, Jan: *Vom Laienspiel zur Theaterpädagogik. Veränderungen von Ästhetik und Pädagogik zwischen 1949 und 1973 am Beispiel der Waldecker Laienspiele*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band XVIII. Milow 2019; Renvert, Eva: *Theater, Kampf und Kollektive. Diskurse des Arbeitertheaters im 20. Jahrhundert. Eine Analyse zu den Versuchen Erwin Piscators (1920–1924) & Gerhard Winterlichs (1968)*. Dissertation, eingereicht im Juni 2021 an Universität der Künste, Berlin; Kolar, Katharina: *Lehr-lingstheater in der Bundesrepublik Deutschland (AT)*. Dissertation. Sie wird voraussichtlich Ende 2021 an der Universität der Künste, Berlin, eingereicht. Vgl. auch: Geschichte der Theaterpädagogik. Forschungskonzeption im Kontext des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik (DATP). Hier insbesondere die Beiträge von Anne Keller, Andreas Schülter, Harald Volker Sommer und Katharina Kolar, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, 26. Jahrgang, Heft 57, 2010, S. 5–24. Siehe auch die permanente Rubrik unter dem

All dies geschieht eingedenk der Tatsache, die ebenfalls bereits Foucault beschrieben hat; wir rekonstruieren nicht nur die Projekte und Diskurse der Vergangenheit, wir konstruieren sie auch: »Die Archäologie versucht, nicht die Gedanken, die Vorstellungen, die Bilder, die Themen, die Heimsuchungen zu definieren; sondern jene Diskurse selbst, jene Diskurse als bestimmten Regeln gehorchende Praxis.«<sup>29</sup> Das Problem dieser Archäologie ist, Foucault zufolge »[...] die Diskurse in ihrer Spezifität zu definieren; zu zeigen, worin das Spiel der Regeln, die sie in Bewegung setzen, irreduzibel auf jedes andere ist [...] Sie ist nicht mehr und nicht weniger als eine erneute Schreibung.«<sup>30</sup>

## Grenzen des Wachstums

Den gewaltigen Prozess der umfassenden Digitalisierung der Sammlungen hat mein Nachfolger auf der Professur für Angewandte Theaterwissenschaft und wissenschaftlicher Leiter des DATP, Andreas Wolfsteiner, seit 2020 in die Wege geleitet und erfolgreich begonnen. Diese Digitalisierung wird derzeit mit einem enormen Zeit-, Finanz- und Kraftaufwand am Deutschen Archiv für Theaterpädagogik realisiert; das ist großartig. Dennoch möchte ich hier kurz eine drängende Frage ansprechen, die mich seit einem kürzlich geführten Gespräch mit der Kunsthistorikerin und Kuratorin, Felicitas Heimann-Jelinek, nicht mehr loslässt. Es geht um die Grenzen des Wachstums der Archive und Museen. Zu unseren 26 Sammlungen im DATP sollen und werden neue hinzukommen, wichtige Persönlichkeiten aus der Theaterpädagogik haben sie dem DATP schon zugesagt. Wiederum sind wir 2021 an einem Punkt angekommen, an dem sich eine ganze Generation von Theaterpädagog:innen

Titel »Ausgegraben« beziehungsweise »Aus dem Archiv« der *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*. Die Rubrik ist im Oktober 2013/Heft 63 erstmals und einmalig unter dem Titel »Ausgegraben« erschienen, seit der Frühjahrsausgabe im April 2014/Heft 64 läuft sie unter »Aus dem Archiv«.

29 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, a. a. O., S. 198.

30 Ebd., S. 200.

nach und nach in den Ruhestand verabschiedet – auch hier fallen wiederum archivwürdige Dokumente größeren Ausmaßes an. Ganz wichtig ist mir persönlich auch die begonnene Sammlung zur »Theaterpädagogik in der DDR« fortzusetzen, wozu so wichtige Gebiete wie das Arbeitertheater, die breite Amateur- und Laienspielbewegung, die »Volkskunstkollektive« im Osten Deutschlands gehören, also eine spezifische (und wenn man so will: kulturevolutionäre) Utopie von »Kultur und Kunst für alle«. Es existieren hier Dokumente, die meiner Meinung nach archiviert werden müssen, um sie im kollektiven Gedächtnis zu bewahren, die aber in den heute etablierten Institutionen kaum eine Lobby haben. Zugleich steht dem ein gravierendes Problem gegenüber: Unsere Raumkapazität ist schon jetzt am Ende, wir müssten sie dringend erweitern oder neue Räume anmieten.

Gemeinhin hält man die Digitalisierung für einen gangbaren Ausweg, um dem Raumproblem zu begegnen. Für einen begrenzten Zeitraum mag das ja auch zutreffend sein. Aber was geschieht danach mit dem einzigartigen und unersetzbaren Archivgut? Man wird es kaum vernichten wollen, zumal die zeitlichen Möglichkeiten heutiger Digitalisierung bekanntermaßen ebenfalls begrenzt sind. Die Software, mit der bestimmte Dokumente gelesen werden, veraltet ebenso wie es auch bei den Datenträgern der Vergangenheit (Disketten Tonbändern, Filmmaterial usw.) bereits der Fall war. Nicht ohne Grund bewahren wir im DATP neben dem Archivgut auch eine ganze Reihe älterer Hardware (Tonbandgerät, Kassettenrecorder, Videogerät) auf, um unsere Dokumente auch anschauen bzw. anhören zu können. Schon heute sind ältere Textverarbeitungsprogramme aus den 1980er Jahren nicht mehr abrufbar, die benutzt wurden, bevor sich im Laufe der 1990er Jahren Microsoft Word durchgesetzt hatte. Die Hardware sollte bekanntlich alle fünf Jahre ausgetauscht werden. Auch die Sicherung erheblicher Datenmengen auf modernen Magnetbändern, die eine große Speicherkapazität haben, wird nicht ewig existieren ebenso wie sich die Frage der Zugänglichkeit bei den Clouds stellt. Kurz: es wäre also aufgrund dieser Ungewissheiten geradezu sträflich, die Originaldokumente der Vergangenheit zu vernichten.

Zugleich stehen nicht unbegrenzt Lagerungskapazitäten für Materialien unseres Archivs – und ebenso für die anderer Archive und Museen – zur Verfügung. Jede einzelne Institution, gleich ob Museum oder Archiv wohl überall auf der Welt, antwortet auf die Frage nach der Raumknappheit mit der Forderung nach Erweiterung. Das ist verständlich und aus Sicht der kollektiven Verantwortung für den jeweiligen kulturellen und künstlerischen Bereich auch mehr als einsichtig. Aber wie lange kann das so gehen? Unbegrenzt? Soll dieses Diktum wiederholt werden, bis die Zahl und der beanspruchte Raum der Konservierung der gesammelten Dokumente der Vergangenheit die der lebendigen Gegenwart übertreffen? Bekanntlich hat der *Club of Rome* bereits 1972 auf die sozialen, ökonomischen und ökologischen »Grenzen des Wachstums« in seinem »Bericht zur Lage der Menschheit« dringlich hingewiesen und einer allgemeinen Wachstumseuphorie sowie einem linearen Fortschrittsbegriff damit eine Absage erteilt, der dennoch teilweise bis heute Gang und Gäbe ist. Oder als Frage formuliert: Wie sieht es im Bereich der Archivierung und den Archiven mit dem Gebot von Nachhaltigkeit aus? Es scheint sich hier tatsächlich um ein Dilemma zu handeln. Und es ist eine Frage, auf die ich keine Antwort weiß.

## Bibliografie

- Benjamin, Walter: »Ausgraben und Erinnern«, in: ders.: *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920–1940*, herausgegeben von Sebastian Kleinschmidt. Leipzig 1984, S. 78 f.
- Bruns, Friedhelm: »Aus dem Archiv: Wenn Theater Glaubenskrisen auslöst – das SCENA-Festival«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, 35. Jahrgang, Heft 74, 2019, S. 65.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (1980). Berlin 1992.
- Deutsches Archiv für Theaterpädagogik (DATP) an der Hochschule Osnabrück, Campus Lingen: <https://www.archiv-datp.de/> (Zugriff am 20. September 2021).

- Fetscher, Justus/Münz-Koenen, Inge/Streisand, Marianne: »Archäologie der Moderne im Grabungsquerschnitt: Fundorte und Fundstücke«, in: *Trajekte* (Newsletter des Zentrums für Literaturforschung Berlin), Nr. 5/3, September 2002, S. 29–34.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1981.
- Hoffmann, Christel: *Theater für jungen Zuschauer. Sowjetische Erfahrungen – Sozialistische deutsche Traditionen – Geschichte der DDR*. Berlin 1976.
- Jureit, Ulrike/Wildt, Michael: »Generationen«, in: dies. (Hg.): *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*. Hamburg 2005, S. 7–26.
- Keller, Anne: *Das deutsche Volksspiel. Theater in den Hitlerjugend-Spielscharen*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band XVII. Milow/Straßburg 2018.
- Koch, Gerd/Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin/Milow 2003.
- Kolar, Katharina: »Aus dem Archiv. Fundstücke spielen«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, 32. Jahrgang, Heft 68, April 2016, S. 57–58.
- Dies.: »Aus dem Archiv. Performing the Archive«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, 33. Jahrgang, Heft 71, 2017, S. 53–54.
- Dies.: *Lehrlingstheater in der Bundesrepublik Deutschland (AT)*. Dissertation, voraussichtlich eingereicht Ende 2021 an der Universität der Künste, Berlin.
- Nix, Christoph/Sachser, Dietmar/Streisand, Marianne (Hg.): *Lektionen 5. Theaterpädagogik*. Berlin 2012.
- Renvert, Eva: *Theater, Kampf und Kollektive. Diskurse des Arbeitertheaters im 20. Jahrhundert. Eine Analyse zu den Versuchen Erwin Piscators (1920–1924) & Gerhard Winterlichs (1968)*. Dissertation, eingereicht im Juni 2021 an Universität der Künste, Berlin.
- Schneider, Wolfgang/Taube, Gerd (Hg.): *Kinder- und Jugendtheater in Russland*. Tübingen 2003.
- Siebenbrock, Jan: *Vom Laienspiel zur Theaterpädagogik. Veränderungen von Ästhetik und Pädagogik zwischen 1949 und 1973 am Beispiel der Waldecker Laienspiele*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band XVIII. Milow 2019.
- Streisand, Marianne: »Die »Große Pädagogik«. Brecht, Benjamin, Lacis«, in: Engelmann, Sebastian/Pfützner, Robert (Hg.): *Sozialismus & Pädagogik. Verhältnisbestimmungen und Entwürfe*. Bielefeld 2018, S. 147–172.
- Dies.: »Eröffnungsvortrag«, in: dies./Giese, Nadine/Kraus, Tom/Ruping, Bernd (Hg.): *Talkin' Bout My Generation. Archäologie der Theaterpädagogik II*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik VI. Milow 2007, S. 20–36.
- Dies.: »Forschungskonzeption im Kontext des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik (DATP)«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, 26. Jahrgang, Heft 57, 2010, S. 5.
- Dies.: »Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert«, in: Nix, Christoph/Sachser, Dietmar/dies. (Hg.): *Lektionen 5. Theaterpädagogik*. Berlin 2012, S. 14–35.
- Dies.: »Intimität/intim«, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter et al.: *Ästhetische Grundbegriffe*. Band III. Stuttgart/Weimar 2010, S. 175–195.
- Dies.: »Fundstück Begriff/Begriffsgeschichte«, in: dies./Hentschel, Ulrike/Poppe, Andreas/Ruping, Bernd (Hg.): *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik IV. Milow 2005, S. 442–449.
- Dies.: *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der Intimität auf dem Theater*. München 2001.
- Dies./Hentschel, Ulrike/Poppe, Andreas/Ruping, Bernd (Hg.): *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik IV. Milow 2005.
- Theaterpädagogik (B.A.), Standort Lingen (Ems). Studienverlauf: <https://www.hs-osnabrueck.de/studium/studienangebot/bachelor/theaterpaedagogik-ba-standort-lingen-ems/studienverlauf/> (Zugriff am 08. Oktober 2021).



# Dokumentation und Archivierung transnationaler Theaterpraxis

Martina Groß

## Abstract

The article focuses on a genre of Live Art Data that is often overlooked within theatre studies – the travelogue – and, with a view to transnational issues, reflects on the potentials of digitizing archival collections and the associated implementation of subject specific databases. The question of how to deal with documents, reports, and voices that cannot be assigned to a single nation/region – and consequently to a single institution – opens up a broad field with regard to their archiving and shifts the focus to aspects of mobility and globalisation in the context of live art and its documentation as well as the resulting (theatre-) historiography. Possibilities for the academic field are shown that result from a change in perspective, and include self-testimonies such as diaries, travel journals, letters and blogs, recordings of conversations, interviews, and research trips, translation services, and memory logs. These very materials are to be understood as documentation, archival material, and part of an artistic practice.

Der Beitrag fokussiert eine innerhalb der Theaterwissenschaft oft aus dem Blick geratende Gattung von Live Art Data – den Reisebericht – und reflektiert mit Blick auf transnationale Fragen unter anderem auch die Potentiale der Digitalisierung von Archivbeständen und die damit einhergehende Implementierung von fachspezifischen Datenbanken. Insbesondere die Frage, wie mit nicht einer einzelnen Nation/Region – und in der Konsequenz oftmals einer ein-

zelnen Institution – zuordenbaren Dokumenten, Berichten und Stimmen hinsichtlich ihrer Archivierung umzugehen ist, eröffnet ein weites Feld. Der Fokus verlagert sich folglich auf Aspekte der Mobilität und Globalisierung im Kontext von live art und ihrer Dokumentation sowie der daraus folgenden (Theater-) Geschichtsschreibung. Der Artikel zeigt auf, welche wissenschaftlichen Möglichkeiten sich ergeben, wenn beispielsweise Selbstzeugnisse wie Tagebücher, Reisejournale, Briefe und Blogs, Aufzeichnungen von Gesprächen, Interviews und Recherchereisen, Übersetzungsleistungen und Erinnerungsprotokolle gleichsam als Dokumentation, Archivmaterial und Teil einer künstlerischen Praxis begriffen werden.

Der folgende Beitrag für das hier vorliegende White Paper »Live Art Data. Neue Strategien der Theaterarchivierung Schottland/Niedersachsen« möchte einige zentrale Desiderata der Dokumentation und Archivierung transnationaler Theaterpraxis in den Fokus rücken. In diesem Sinne versteht es sich von selbst, dass bei dieser Einzelaspekte aufgreifenden Bestandsaufnahme kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird. Vielmehr soll die Verbindung von Dokumentation und Archivierung in gegenwärtiger Perspektive mit Blick auf die Möglichkeiten digitaler Archivierung und Archivpraxis rückgebunden werden an den historischen Umgang mit Materialien und ästhetischen Dokumenten transnationaler Theaterpraxis sowie den daraus resultierenden Konsequenzen für die (zukünftige) Theatergeschichtsschreibung. Dass mit Blick auf die hier angeführten Beispiele der Begriff einer »transnatio-

nen« Theaterpraxis zum Einsatz kommt und nicht etwa der einer »transkulturellen«, »grenzüberschreitenden« oder »globalen« Theaterpraxis, begründet sich zugleich in ihrem Verhältnis zu (historischer) Archivpraxis und Theatergeschichtsschreibung, deren Logik auf ein Denken der »Nation« referiert – womit auch die Marginalisierung einer nach diesen Kriterien nicht zu verortenden Theaterpraxis einhergeht, wie der Beitrag im Folgenden argumentiert.<sup>1</sup> Daher handelt es sich in der Konsequenz auch nicht um die Betrachtung von Theaterpraxis in transnationaler Perspektive, sondern um eben diese reisende, transnationale Theaterpraxis selbst.

1 Wird in der begrifflichen Debatte nun die engere Definition favorisiert, nach der transnationale Geschichte und Phänomene allgemein die Epoche sowie den Raum der modernen Nationalstaaten als Referenz nehmen (und damit einer primär eurozentrischen bzw. nordatlantisch-westlichen Perspektive Rechnung tragen) oder in Anlehnung an Konzepte der *histoire croisée* und der *entangled histories* für eine weit gefasste Begriffsdefinition plädiert, hebt der transnationale Ansatz jedenfalls mit seiner Fokussierung auf Phänomene des Transfers und der Verflechtung, auf vergleichende Analysen und grenzüberschreitende Zirkulation, die soziale und künstlerische Dynamik hervor, die seit jeher Einfluss auf Machtgefüge staatlicher und höfischer Systeme genommen hat. Siehe hierzu Patel, Kiran Klaus: »Überlegungen zu einer transnationalen Geschichte«, in: Osterhammel, Jürgen: *Weltgeschichte* (Basistexte-Geschichte). Stuttgart 2008, S. 67–89 sowie zur begriffsdefinitorischen Debatte Gassert, Philipp: »Transnationale Geschichte«, Version: 2.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, [http://docupedia.de/zg/Transnationale\\_Geschichte\\_Version\\_2.0\\_Philipp\\_Gassert](http://docupedia.de/zg/Transnationale_Geschichte_Version_2.0_Philipp_Gassert) vom 29. Oktober 2012 (Zugriff am 10. Oktober 2021).

## I Zum Verhältnis von Dokumentation, Archivierung und Theatergeschichtsschreibung

Theaterpraxis, in ihren unterschiedlichsten Formen, stellt seit der Frühen Neuzeit ein transnationales, -regionales und -kulturelles Phänomen dar<sup>2</sup> – zugespitzt ließe sich auch von Theaterpraxis als einer reisenden Praxis sprechen, die gleichermaßen Spielende und Schauende vereint. So ist die theatrale Wissensproduktion und -vermittlung vor allem aus Reisen Einzelner (Schauspieler:innen, Autor:innen, Zuschauer:innen, Philosoph:innen etc.) sowie ihren Berichten, Aufzeichnungen, Werken und einem dadurch evozierten Kulturtransfer entstanden.<sup>3</sup> Zugleich führte die Tatsache, dass Theater spätestens im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als nationalkulturelles Medium diente, zu einer bemerkenswerten Vernachlässigung (seitens einer in der Folge ebenfalls nationalkulturell orientierten Theatergeschichtsschreibung) von eben jenen Materialien, die aus einer solchen grenzüberschreitenden Mobilität und theatralen Netzwerken entstanden sind.<sup>4</sup>

Zum einen zeichnet sich hierfür der große Stellenwert verantwortlich den die »Nation« als Untersuchungsgegenstand für die Geschichtsschreibung seit der Spätauf-

2 Vgl. hierzu Henke, Robert/Nicholson, Eric (Hg.): *Transnational exchange in early modern theater*. Aldershot/Burlington 2008; Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich 2007. Zur Kritik sowie terminologischen Unterscheidung zwischen transnationalen und transkulturellen Phänomenen siehe Balme, Christopher/Szymanski-Düll, Berenika: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*. Tübingen 2020, S. 9–25, hier: S. 21f.

3 Groß, Martina: »Le Spectateur en vue: les voyages européens de Joseph Furtenbach, Andreas Gryphius et Gottfried Wilhelm Leibniz«, in: Requemoras-Gros, Sylvie (Hg.): *Voyages, rencontres, échanges au XVII<sup>e</sup> siècle*. Marseille carrefour. Tübingen 2017, S. 453–466.

4 Vgl. Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, a. a. O., S. 17–43.



klärung eingenommen hat.<sup>5</sup> Der Historiker Kiran Klaus Patel hält diesbezüglich in seinen *Überlegungen zu einer transnationalen Geschichte* fest, dass »die Geschichtsschreibung [...] selbst wesentlichen Anteil an der Konstituierung und Stabilisierung der Nation als imaginierte Gemeinschaft, als Utopie und appellative Instanz, aber auch als Erfahrungsraum und Handlungsgröße [hatte].«<sup>6</sup> Zum anderen hat das »Selbstverständnis einer Theaterhistoriographie, die im theaterhistorischen Prozeß die Seßhaftigkeit des Darstellers zur zulässigen Norm erhoben hat«<sup>7</sup> die geringe Beschäftigung mit transnationaler Theaterpraxis noch verstärkt. Dies verdeutlicht sich an dem damit einhergehenden Umstand, »dass die meisten Archive nach einem nationalstaatlich oder lokalstädtisch organisierten Prinzip strukturiert sind, weswegen mobile Akteure oftmals durchs Raster fallen bzw. selten umfassend erfasst werden.«<sup>8</sup> Berenika Szymanski-Düll hebt mit Blick auf eine transnationale Theatergeschichte noch einen weiteren Aspekt hervor, den sie im

starke[n] Interesse der Theaterwissenschaft für die Aufführungsgeschichte bzw. Inszenierungsanalyse [sieht], in deren Kontext bestimmte Fragestellungen und Aspekte – wie vor allem solche, die außerhalb des Bühnengeschehens liegen und nach Infrastruktur oder den Auswirkungen der Mobilität fragen – oftmals unberücksichtigt bleiben oder lediglich marginal berührt werden.<sup>9</sup>

5 Vgl. Patel: »Überlegungen zu einer transnationalen Geschichte«, a. a. O., S. 67.

6 Ebd. Für eine eingehendere Betrachtung siehe auch Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1996.

7 Schmitt, Peter: *Schauspieler und Theaterbetrieb: Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900* (Theatron 5). Tübingen 1990, S. 187.

8 Szymanski-Düll, Berenika: »Transnationale Theatergeschichte(n): Der biographische Ansatz«, in: Balme/dies. (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, a. a. O., S. 81–97, hier: S. 82.

9 Ebd., S. 83.

Mit Blick auf ein mobiles Theatergeschehen, können wir also festhalten, dass die zuvor genannten Auslassungen bzw. Marginalisierungen gerade solche Theaterformen treffen, die aus gegenwärtiger Betrachtung der »Freien Szene« zugerechnet werden können bzw. historisch betrachtet weder an staatliche oder höfische Institutionen noch deren Archive gebunden waren. Nicht ohne Grund gibt es seit 2013 unter Verweis auf die »im Hinblick auf Produktionsweise, Dramaturgie und Ästhetik eigenständige national und international sehr gut vernetzte freie Theaterkultur«<sup>10</sup> die Initiative für die Archive der Freien Darstellenden Künste e. V. Liest man auf der Webseite der Initiative das Mission Statement, wird klar, dass das formulierte Problem kein neues ist:

Das Freie Theater braucht ein Archiv – für angemessene Sichtbarkeit, aber auch als erweiterte Grundlage für die Anerkennung seiner eigenständigen Theaterästhetik. Es braucht das Archiv für die Darstellung und Reflexion seiner Geschichte, als Raum zur Entlastung vom permanenten Legitimationsdruck und als eine Antwort auf eben den, vor allem wirtschaftlichen Zwang, ununterbrochen Neues zu produzieren.<sup>11</sup>

Die Sorge um Anerkennung als eigenständige Theaterform, um Darstellung und Dokumentation ihrer Geschichte sowie ein wachsender Legitimationsdruck kennzeichnet bereits die Archivierungsbestrebungen der frei vagierenden d. h. nicht-institutionalisierten Theater auf Märkten und Marktplätzen im Zuge der Institutionalisierung und Indienstnahme des Theaters durch Ludwig XIV. um 1700.<sup>12</sup> Dieser Konflikt geht der Entstehung eines modernen bürgerlichen Theaters im Sinne der oben von Patel beschriebenen »Konstituierung und Stabilisierung der Nation als imaginierte

10 <https://www.theaterarchiv.org/home> (Zugriff am 19. September 2021).

11 Ebd.

12 Für eine eingehendere Untersuchung vgl. Groß, Martina: *Querelle, Begräbnis, Wiederkehr. Alain-René Lesage, der Markt und das Theater*. Heidelberg 2016.

Gemeinschaft«<sup>13</sup> voraus. Das damit einhergehende Spannungsverhältnis von Institutionalisierung und Reformbestrebungen kennzeichnet die Theatersituation der (Früh-) Aufklärung. Ausgehend von Italien und Frankreich verläuft diese für die europäische Theaterentwicklung folgenreiche Institutionalisierung der darstellenden Künste weder reibungslos noch selbstverständlich, wie die Bühnenrealität und das Ringen um Aufführungsformen, Stile sowie Darstellungsmöglichkeiten veranschaulicht.<sup>14</sup> Zugleich rückt dieser für viele europäische Länder zentrale Anspruch eines Theaters als nationalkulturellem Medium Fragen und Praktiken des Dokumentierens in den Vordergrund.

Dokumentation ist zentraler Bestandteil von Wissenschaft und Kunst, Theorie und Praxis. Das Wissen um Ereignisse, Sachverhalte, Produkte und ihre historische Zeit soll festgehalten, belegt, erschlossen und vermittelt werden. Mit Blick auf Geschichtsschreibung handelt es sich allerdings auch um Prozesse der Selektion und Hierarchisierung, denn sie sind oft verbunden mit dem Anliegen einer zielgerichteten (Selbst- oder Zweck-)Beschreibung von Institutionen, akademischen Disziplinen oder auch künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis.<sup>15</sup> In dem Wissen, dass das, was wir heute dokumentieren, sammeln und archivieren dem Vergessen entrissen werden und der späteren Wissenserschließung dienen soll, zeigt sich eine auf die Zukunft ausgerichtete Kulturtechnik, deren Praktiken auch immer auf ihr Material, ihre Medien und Techniken, ihre Orte und Institutionen sowie letztlich auf die Frage nach ihrem Wahrheits- bzw. Wirklichkeitsgehalt, ihrem Ziel und Zweck verweisen. Was dokumentieren und zeichnen wir überhaupt auf? Was wird als der Dokumentation würdig erachtet? Was findet in der Folge den Weg in ein Archiv und

falls ja, in welches? Nach welchen Kriterien wird »Theater« überhaupt archiviert?<sup>16</sup> Diese Fragen lassen sich, rückgebunden an die zuvor dargelegten Spezifika der Theatergeschichtsschreibung und mit Blick auf eine transnational agierende Theaterpraxis, exemplarisch am theaterhistoriographischen Umgang mit Reiseberichten betrachten.

## II Reiseberichte als Dokument und Archiv: Theater auf Reisen

Vor dem Hintergrund der skizzierten Fokussierung auf Nation, Sesshaftigkeit und das Bühnengeschehen, mag es also kaum verwundern, dass aus transkultureller und -nationaler Mobilität entstandene Dokumentationen, insbesondere Reiseberichte, bis heute nie systematisch als Quellen der Theatergeschichtsschreibung untersucht, archiviert und ausgewertet oder gar zugänglich gemacht worden sind. Dieser Umstand begünstigt die immer wieder konstatierte Divergenz zwischen der vornehmlich national fokussierten Theatergeschichtsschreibung und -theoriebildung auf der einen Seite und der seit jeher auch transkulturell und -national operierenden Theaterpraxis auf der anderen Seite.<sup>17</sup> Obgleich die Theaterwissenschaft in jüngerer Zeit vermehrt den Phänomenen transnationaler Mobilität und kultureller Verflechtungen Aufmerksamkeit widmet,<sup>18</sup> ist aus theaterwissenschaftlicher Perspektive, im

13 Patel: »Überlegungen zu einer transnationalen Geschichte«, a. a. O., S. 67.

14 Siehe ebd., Kapitel 5: »Institutionalisierung und Modernisierungsbestrebungen – Theater um 1700«, S. 277–327.

15 Vgl. hierzu auch Marx, Barbara/Mayer, Christoph Oliver (Hg.): *Akademie und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 2009.

16 Vgl. zu diesen Fragestellungen auch den Beitrag über die Entwicklung des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik von Marianne Streisand im vorliegenden Band.

17 Vgl. zur Thematik in diesem Kapitel auch Groß, Martina: »Travel literature as/and transnational theatre history – beyond national theatre cultures«, in: Wiegandt, Kai (Hg.): *The Transnational in Literary Studies. Potential and Limitations of a Concept* (Reihe WeltLiteraturen/World Literatures 17). Berlin 2020, S. 124–141.

18 Hierfür stehen nicht nur zahlreiche internationale Tagungen und Konferenzen zum Thema »Theatre & Travel/Théâtre et Voyage«, wie es Tagungen und daraus hervorgegangene Publikationen in Paris, Galway und Ulster in den Jahren 2003 bis 2011 bezeugen. Ebenso verweisen internationale



Vergleich zu benachbarten Disziplinen wie der Literaturwissenschaft oder den empirischen und historischen Kulturwissenschaften hinsichtlich der systematischen Untersuchung von Reiseliteratur und -berichten immer noch Grundlagenforschung zu leisten.<sup>19</sup>

Dabei haben prominent gewordene Beispiele immer wieder gezeigt, dass wir in Reiseberichten mitunter minutiöse Dokumentationen über Aufführungsereignisse und die Wahrnehmung und Entwicklung von Theater finden können – man denke an Michel de Montaignes *Journal de voyage*<sup>20</sup>, in dem er auf seiner Reise durch die Schweiz und Deutschland nach Italien »eine unglaubliche Menge und Varietät von theatralen Handlungen mit Akribie, einem ausgeprägten Sinn für inszenatorische Details oder und gleichzeitig einem kritischen Blick beschreibt.«<sup>21</sup> Auch der Reisebericht Thomas Platters d.J. erfreut sich hinsichtlich seiner Beschreibungen und Wahrnehmungen von Theater<sup>22</sup>, u. a. eines Besuchs im damals neu gebauten Londoner Globe Theatre, einer breiten Rezeption.<sup>23</sup> Doch handelt es

sich hierbei oftmals um Zufallsfunde, denn es existiert weder ein Verzeichnis noch eine Datenbank, die Reiseberichte gesondert nach theaterwissenschaftlichen Kategorien ordnet. Dieser Umstand verdeutlicht sich auch anhand der 1846 erschienenen *Reiseerinnerungen* der Schauspielerin Minna Wohlgeboren-Wohlbrück.<sup>24</sup> Außer ihren Reiseerinnerungen scheint sie der Nachwelt kaum Spuren hinterlassen zu haben. Kein Archiv, keine Theatergeschichte vermittelt uns Kenntnis über ihre Person und ihr Wirken, dennoch liefern uns ihre Beschreibungen ein eindrückliches Bild einer Schauspielerin auf Reisen. Minutiös beschreibt sie ihre Erfahrungen im frühen europäischen Gastspiel-Betrieb des 19. Jahrhunderts auf Routen, die sie u. a. von Wien nach Venedig, nach Paris oder nach St. Petersburg führten.

Die Frage also, nach welchen Kriterien Theater überhaupt archiviert wird, lässt sich angesichts der spezifischen Verfasstheit reiseliterarischer Dokumente und transnationaler Praxis nur teilweise mit dem nationalstaatlich, lokalstädtisch organisierten oder an Theatereinrichtungen gebundenen Strukturprinzip erklären. Ein weiterer Aspekt zeigt sich in der komplexen und sich kontinuierlich wandelnden Gattung<sup>25</sup> des Reiseberichts selbst. Reiseberichte gelten seit jeher als Wissensspeicher, indem sie die verschriftlichte Form von Reiseerfahrung und -erkenntnis darstellen: »Die Kodifizierung von Reiseerzählungen im Medium der Schrift ermöglicht – über Repräsentation hinaus – Speicherung.«<sup>26</sup> Zugleich handelt es sich bei Ih-

---

Forschungsprojekte, wie das DFG Reinhart Koselleck-Projekt »Global Theatre Histories« (2010–2016) des Münchener Instituts für Theaterwissenschaft, das Berliner Forschungszentrum »Interweaving Performance Cultures« (2008–2018) und jüngst das 2019 bewilligte ERC-Projekt von Berenika Szymanski-Düll »T-MIGRANTS – Crossing Borders: The Agency of Nineteenth-Century European Theatre Migrants« auf ein gestiegenes Interesse.

- 19 Dieser Umstand wurde in jüngerer Zeit an verschiedenen Stellen betont. Vgl. beispielsweise Guyon, Loïc P./Requemora-Gros, Sylvie (Hg.): *Voyage et Théâtre*. Paris 2011. Vgl. ebenso Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, a. a. O.
- 20 Montaigne, Michel de: *Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581 avec des notes par M. de Querlon*, Band 2. Rom 1774.
- 21 Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, a. a. O., S. 31.
- 22 Platter d.J., Thomas: *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande 1595–1600*, Band 2, herausgegeben von Rut Keiser, Basel/Stuttgart 1968.
- 23 Siehe hierzu beispielsweise Von Matt, Peter: »Thomas Platter d.J.: ein Basler in Shakespeares Globe Theatre«, in: Naumann,

---

Barbara/Silos Ribas, Lorena (Hg.): *Figurationen: Gender, Literatur, Kultur*, Vol. 11/1 (Britannia/Helvetia). Köln/Weimar/Wien 2010, S. 35–36.

- 24 Siehe Wohlgeboren-Wohlbrück, Minna: *Reise-Erinnerungen der Schauspielerin Minna Wohlgeboren-Wohlbrück*. Berlin 1846.
- 25 Vgl. Brenner, Peter J. (Hg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt 1989. Vgl. ebenso ders.: Brenner, Peter: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*. Tübingen 1990.
- 26 Maurer, Michael: »Reiseberichte als Wissensspeicher«, in: Grunert, Frank/Syndicus, Anette (Hg.): *Wissensspeicher der Frühen Neuzeit*. Berlin/Boston 2015, S. 391–411, hier: S. 391.

nen um individuelle Eindrücke, um biographisches Schreiben mit einer »offenen Grenze zum Fiktiven«<sup>27</sup>. Dadurch situiert sich der Reisebericht – in seiner Auffassung als Selbstzeugnis und gleichsam »Speicher objektiven Weltwissens« – zwischen Faktischem und Fiktivem.<sup>28</sup> Während reiseliterarische und -historische Archive wie die Kollektion »Itineraria«<sup>29</sup> der Universität Göttingen oder die Forschungsstelle zur historischen Reisekultur der Eutiner Landesbibliothek, je nach Fachdisziplin, eine literaturästhetische, kulturgeographische oder epochen- und destinationsspezifische Archivrecherche erlauben, finden sich theaterwissenschaftlich relevante Suchkriterien und Kategorien bislang nur vereinzelt. Fraglos eröffnet die Digitalisierung von Archivbeständen und die damit einhergehende Implementierung von fachspezifischen Datenbanken zahlreiche Möglichkeiten. Dass diese mit Blick auf Reiseberichte und reiseliterarische Dokumente im Unterschied zu benachbarten Disziplinen von der theaterwissenschaftlichen Forschung bisher wenig genutzt wurden, mag sich zum einen aus den oben dargestellten Fokussierungen bzw. Auslassungen von Phänomenen der Mobilität erklären, zum anderen mag aber auch der biographische, auf die ästhetische Erfahrung fokussierte Blick, für das Bestreben einer möglichst genauen Rekonstruktion von Aufführungsereignissen hinderlich sein.

Zugleich kommen aber aus der künstlerischen Praxis in jüngerer Zeit wichtige Impulse, die, analog zur Initiative eines Archivs für die Freie Szene und angesichts einer stetig zunehmenden transnational koproduzierenden Festival- und Theaterpraxis – (digitale) Archivpraxis auch als Teil einer künstlerischen Praxis ansehen.<sup>30</sup> Freilich ist die

Idee eines »Archivs (auf) der Bühne«<sup>31</sup> bzw. der »Bühne als Archiv« keine neue und lässt sich in ihren vielfältigen Ausprägungen historisch von der bereits beispielhaft erwähnten prekären Situation der frei vagierenden Markttheater, die um 1700 die Konflikte um Aufführungsmöglichkeiten und Privilegien auf die Bühne brachten, bis hin zur Produktion *Kanon* (2019) des Performance-Kollektivs She She Pop, die sie selbst als »eine kollektive Geschichtsschreibung insbesondere für jene Inszenierungen, die jenseits des dramatischen Kanons stehen, von denen nach ihren Aufführungen scheinbar nichts bleibt, als die Erinnerung der Beteiligten, für Tanz, von Performance oder Happening«<sup>32</sup> begreifen. In der Weiterführung ermöglicht die Betrachtung einer Archivpraxis bzw. des Archivs, das nicht dem Bühnengeschehen immanent ist, ein anderes Verständnis von Archiv und Material, von Dokumentation und Prozess.<sup>33</sup>

27 Ebd.

28 Ebd.

29 <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/collection/itineraria> (Zugriff am 19. September 2021).

30 Vgl. im Kontext von (künstlerischer) Nachnutzung (*re-use*) von Archivmaterial auch die Beiträge Melissa Köhler und Birk Schindler (NOTAnARCHIVE), Marianne Streisand und Tabea Lurk im vorliegenden Band.

31 In diesem Zusammenhang sei auch auf die umfangreiche Studie von Hans-Christian von Herrmann verwiesen: Herrmann, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne: eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München 2005.

32 <https://sheshepop.de/kanon/> (Zugriff am 19. September 2021).

33 Einen guten Einblick bietet der folgende Sammelband: Borggreen, Gundhild/Garde, Rune (Hg.): *Performing Archives/Archives of Performance*. Kopenhagen 2013. Auch Projekte wie »Living Archive. Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart« (2011–2013) des Arsenal, Institut für Film und Videokunst e.V. (Berlin) bezeugen diesen – aus der künstlerischen Praxis kommenden – Perspektivwechsel.

### III Digitale Archivpraxis und ästhetische Dokumentation

Zunächst lassen sich mit Blick auf transnational agierende Theaterkünstler:innen und Gruppen ganz grundlegende Fragen zur Dokumentation und Archivierung transitorischer Künste und mobiler Phänomene sowie deren Auswirkungen auf die Theaterpraxis stellen: Was wird jenseits des Bühnengeschehens, das zumeist durch den Gastspielort eine digitale Aufzeichnung erfährt, überhaupt dokumentiert? Was wird dokumentiert, aber in der Folge nicht archiviert, weil man es für den ephemeren Teil hält? Wie verhält es sich mit der Infrastruktur, die das Bühnengeschehen umgibt bzw. dem Aufführungsereignis vorausgeht: Übersetzung, Übertitelung, reiseorganisatorische Erfordernisse und Anpassungen? Um diese Fragen detailliert beantworten zu können, wäre eine detaillierte Untersuchung der Dokumentations- und Archivierungspraxis einzelner Produktionen erforderlich wie beispielsweise die zu zahlreichen internationalen Gastspielen eingeladenen Produktionen *Testament – Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear*<sup>34</sup> (2010) und *Oratorium*<sup>35</sup> (2017) von She She Pop oder das von Beginn an als transnationale Ko-Produktion konzipierte Projekt *Learning Feminism from Rwanda*<sup>36</sup> (2020) des Performance-Kollektivs Flinn Works.

Über einzelne Produktionen hinaus zeichnen sich mit Blick auf daran anschließende theaterpädagogische und vermittelnde Aufgaben insbesondere internationale Festivals als Orte der Verbindung von Theorie und Praxis, aber auch von interkultureller Kompetenz und einer vielfältigen Theatererfahrung mit Blick auf den Abbau von Diskriminierung aus.<sup>37</sup> Hinsichtlich Fragen der Dokumentation und der

Berichterstattung liefert die Ausgabe 2017 des Festival Theaterformen (Hannover/Braunschweig) ein richtungsweisen- des Beispiel: Premiere feierte in dieser Festivalsausgabe auch der mehrsprachige *blog.theaterformen.de*. Journalist:innen, die aus ihren Herkunftsländern geflüchtet sind und Studierende bloggten in Text-, Foto-, Audio- und Video-Formen über das Festivalgeschehen. Zuschauer:innen-Stimmen erscheinen neben Stückkritiken und Künstler:innen-Interviews zum Anhören. Die Blogredaktion veröffentlichte in den Jahren 2017 und 2018 auf Arabisch, Deutsch, Englisch, Französisch, Tigrinisch und Persisch. Der Blog ist weiterhin online und fungiert mittlerweile nicht mehr nur als Medium der Dokumentation, des Berichtes und des Diskurses, sondern auch als Archiv des Festivals.

Zweifelsohne wurden durch die jüngsten Entwicklungen im Zuge der Covid 19-Pandemie die transnationale Theaterpraxis, Aufgaben ihrer Dokumentation und Archivierung enger an den digitalen Raum gebunden als je zuvor. Transnational koproduzierende Künstler:innen, wie das zuvor erwähnte Kollektiv Flinn Works, haben ihre Projekte zum Teil hybrid konzipiert und beispielsweise für *Learning Feminism from Rwanda* ihre Kolleg:innen aus Rwanda per Video in die Aufführung geholt bzw. direkt eine digitale Version ihrer Inszenierung erstellt. Die Frage, wie mit diesen digital verfügbaren Versionen der Aufführungen bzw. Inszenierungen während der Schließung der Theater umzugehen sei, hat den Raum für eine breite Diskussion nach neuen Aufführungspraktiken im Spannungsfeld von wirtschaftlicher Notwendigkeit, Möglichkeiten der Teilhabe und künstlerischer Entscheidung geöffnet.<sup>38</sup> Die Betrachtungsweise, »Arbeit

34 <https://sheshipop.de/testament/> (Zugriff am 19. September 2021).

35 <https://sheshipop.de/oratorium/> (Zugriff am 19. September 2021).

36 <https://www.flinnworks.de/en/project/learning-feminism-rwanda> (Zugriff am 19. September 2021).

37 Vgl. hierzu beispielsweise die Ausgaben 2015 bis 2021 des Fes-

tival Theaterformen (Hannover/Braunschweig): <https://blog.theaterformen.de/> (Zugriff am 19. September 2021).

38 Die Aktualität dieser Fragestellungen bezeugen zahlreiche Beiträge und Forschungsarbeiten an der Schnittstelle von Theorie und Praxis. Vgl. hierzu beispielsweise Buchberger, Julia: *Das Theater im Zeitalter seiner digitalen Verfügbarkeit. Überlegungen und Strategien zur Übertragung einer Aufführungspraxis in digital zugängliche Theaterformate am Beispiel der Inszenierung »100 ways to imitate a chicken«* (unveröffentlichte Bachelorarbeit). Hildesheim 2021. Sowie in transmedialer Perspekti-

an digital verfügbaren Versionen von Inszenierungen als eigenen (und nicht nur als ersatzweisen) Bestandteil von Theaterpraxis<sup>39</sup> anzusehen, bleibt auch nicht folgenlos für die zukünftige Entwicklung einer erweiterten (digitalen) Archivpraxis. Indem diese, wie zuvor erwähnt, gleichsam als Teil einer künstlerischen Praxis verstanden wird, eröffnet sich die Perspektive für ein anderes Verständnis von Archiv und Material hin zu Formen ästhetischer Dokumentation, wie ich begrifflich vorschlagen möchte.

Mit der zuvor zitierten Forderung nach Anerkennung einer eigenständigen Theaterästhetik im Rahmen der Initiative für die Archive der Freien Darstellenden Künste, wird auch die enge Konzentration auf ein etabliertes Theater(wissenschafts-)verständnis entgrenzt, dass sein Archivierungsbestreben auf das – zumeist ortsgebundene – Bühnengeschehen selbst, einzelne daran beteiligte (oft prominente) Personen, Produktionen und Dokumente beschränkt. Anhand der angeführten Beispiele wird deutlich, dass Selbstzeugnisse wie Tagebücher, Reisejournale, Briefe und Blogs, die Beschreibung der je eigenen künstlerischen Praxis, Aufzeichnungen von Gesprächen, Interviews und Recherchereisen, Übersetzungsleistungen und Erinnerungsprotokolle gleichsam Dokumentation, Archivmaterial und Teil einer künstlerischen Praxis sein können.

Dieses Verständnis gegenwärtiger Theater- und Archivpraxis erlaubt es, auch historisch den biographischen Ansatz<sup>40</sup> in Reiseberichten aufzuwerten und diese als ästhetische Dokumente in die Theaterarchive und damit auch in die Geschichtsschreibung systematisch Eingang finden zu lassen: »Erst wenn Theaterpraxis und Theatergeschichtsschreibung parallel betrachtet werden, lassen sich die signifikanten Widersprüche oder blinden Flecken des Diskur-

ses erkennen«<sup>41</sup>, forderte Stefan Hulfeld mit Blick auf dieses Desiderat theaterwissenschaftlicher Forschung. Darüber hinaus ermöglicht eine archivarisches Fokussierung auf Phänomene, die über das Aufführungsereignis selbst hinausgehen, die epochale oder geographische Kategorisierungen überschreiten und/oder sich nicht nur an einzelnen Theaterinstitutionen und Bühnenwerken orientieren, einen Perspektivwechsel. Dieser erlaubt es, auch Übersetzungen von Theaterstücken oder -theorien als *ästhetische Dokumentation* grenzüberschreitender künstlerischer Auseinandersetzungen, Kritik oder Reaktion auf Theater zu verstehen und somit Teil eines erweiterten Archiv(-gedanken-)s zu werden.

Die aktuell diskutierten neuen Strategien der Theaterarchivierung von live art sind daher nicht nur für eine zukünftige Geschichtsschreibung von hoher Relevanz, sondern können auch für die etablierte Theatergeschichtsschreibung mit Blick auf eine transnationale, reisende Theaterpraxis im besten Fall eine *Réécriture* spezifischer Momente und theaterhistorischer Setzungen im Sinne einer kontinuierlichen Arbeit an den Wissensordnungen<sup>42</sup> des Theaters ermöglichen.

41 Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, a.a.O., S. 17.

42 Zu erinnern ist in diesem Kontext an Michel Foucaults »Archäologie der Humanwissenschaften«. In mehreren seiner Studien hat dieser auf den untrennbaren Zusammenhang von Wissensordnungen und dem Umgang mit Geschichte/Geschichtsschreibung sowie der Entwicklung von (Macht-)Strukturen verwiesen. Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main 1974. Widmet Foucault dem Theater als einer sich ebenfalls im 18. Jahrhundert formierenden nationalstaatlichen Institution auch keine eigene Studie, dient es ihm jedoch in seinen Arbeiten als Metapher eines Ortes, der intelligible Wissensformen hervorbringt. So beispielsweise der Einsatz der Theatermetaphorik in *Überwachen und Strafen*, in »Nietzsche, die Genealogie, die Historie« u.a. vgl. hierzu Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt am Main 1976, S. 257–265; ebenso ders.: »Der Ariadnefaden ist gerissen«, in: Deleuze, Gilles/ders.: *Der Faden ist gerissen*. Aus dem Französischen von Walter Seitler und Ulrich Raulf. Berlin 1977,

ve siehe auch Knörer, Ekkehard: »Digitales Theater (Sebastian Hartmann). Über Medienverhältnisse in der Krise«, in: *Merkur*, Heft 867, August 2021, 75. Jahrgang, S. 57–67.

39 Ebd., S. 40.

40 Vgl. zu diesem Ansatz auch Szymanski-Düll, Berenika: »Transnationale Theatergeschichte(n): Der biographische Ansatz«, a.a.O.

## Bibliografie

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1996.
- Balme, Christopher/Szymanski-Düll, Berenika: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*. Tübingen 2020, S. 9–25.
- Blog des Festivals Theaterformen (Hannover/Braunschweig), <https://blog.theaterformen.de/> (Zugriff am 19. September 2021).
- Borggreen, Gundhild/Gade, Rune (Hg.): *Performing Archives/Archives of Performance*. Kopenhagen 2013.
- Brenner, Peter J. (Hg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt 1989.
- Buchberger, Julia: *Das Theater im Zeitalter seiner digitalen Verfügbarkeit. Überlegungen und Strategien zur Übertragung einer Aufführungspraxis in digital zugängliche Theaterformate am Beispiel der Inszenierung »100 ways to imitate a chicken«* (unveröffentlichte Bachelorarbeit). Hildesheim 2021.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main 1974.
- Ders.: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt am Main 1976.
- Ders.: »Der Ariadnefaden ist gerissen«, in: Deleuze, Gilles/ders.: *Der Faden ist gerissen*. Aus dem Französischen von Walter Seitler und Ulrich Raulf. Berlin 1977, S. 7–12.
- Ders.: »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, in: ders.: *Von der Subversion des Wissens*, herausgegeben von Walter Seitler. Frankfurt am Main 1993, S. 69–90.
- Gassert, Philipp: »Transnationale Geschichte«, Version: 2.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, [http://docupedia.de/zg/Transnationale\\_Geschichte\\_Version\\_2.0\\_Philipp\\_Gassert](http://docupedia.de/zg/Transnationale_Geschichte_Version_2.0_Philipp_Gassert) vom 29. Oktober 2012 (Zugriff am 10. Oktober 2021).
- Groß, Martina: »Le Spectateur en vue: les voyages européens de Joseph Furttenbach, Andreas Gryphius et Gottfried Wilhelm Leibniz«, in: Requemoras-Gros, Sylvie (Hg.): *Voyages, rencontres, échanges au XVII<sup>e</sup> siècle. Marseille carrefour*. Tübingen 2017, S. 453–466.
- Dies.: »Travel literature as/and transnational theatre history – beyond national theatre cultures«, in: Wiegandt, Kai (Hg.): *The Transnational in Literary Studies. Potential and Limitations of a Concept* (Reihe WeltLiteraturen/World Literatures 17). Berlin 2020, S. 124–141.
- Dies.: *Querelle, Begräbnis, Wiederkehr. Alain-René Lesage, der Markt und das Theater*. Heidelberg 2016.
- Guyon, Loïc P./Requemora-Gros, Sylvie (Hg.): *Voyage et Théâtre*. Paris 2011.
- Henke, Robert/Nicholson, Eric (Hg.): *Transnational exchange in early modern theater*. Aldershot/Burlington 2008.
- Herrmann, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne: eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München 2005.
- Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich 2007.
- »Itineraria«, in: Göttinger Digitalisierungszentrum, SUB Göttingen, <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/collection/itineraria> (Zugriff am 19. September 2021).
- Kanon, in: Website She She Pop, <https://sheshepop.de/kanon/> (Zugriff am 19. September 2021).
- Knörer, Ekkehard: »Digitales Theater (Sebastian Hartmann). Über Medienverhältnisse in der Krise«, in: *Merkur*, Heft 867, August 2021, 75. Jahrgang, S. 57–67.
- Learning Feminism from Rwanda*, in: Website Flinn Works, <https://www.flinnworks.de/en/project/learning-feminism-rwanda> (Zugriff am 19. September 2021).
- Marx, Barbara/Mayer, Christoph Oliver (Hg.): *Akademie und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 2009.
- Maurer, Michael: »Reiseberichte als Wissensspeicher«, in: Grunert, Frank/Syndicus, Anette (Hg.): *Wissensspeicher der Frühen Neuzeit*. Berlin/Boston 2015, S. 391–411.

---

S. 7–12; sowie ders.: »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, in: ders.: *Von der Subversion des Wissens*, herausgegeben von Walter Seitler. Frankfurt am Main 1993, S. 69–90.

- Montaigne, Michel de: *Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581 avec des notes par M. de Querlon*, Band 2. Rom 1774.
- Patel, Kiran Klaus: »Überlegungen zu einer transnationalen Geschichte«, in: Osterhammel, Jürgen: *Weltgeschichte (Basistexte-Geschichte)*. Stuttgart 2008, S. 67–89.
- Performing the Archive*, ein Archiv der Freien Darstellenden Künste, <https://www.theaterarchiv.org/home> (Zugriff am 19. September 2021).
- Platter d.J., Thomas: *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande 1595–1600*, Band 2, herausgegeben von Rut Keiser. Basel/Stuttgart 1968.
- Sammlung »Itineraria«, in: Göttinger Digitalisierungszentrum, SUB Göttingen, <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/collection/itineraria> (Zugriff am 19. September 2021).
- Schmitt, Peter: *Schauspieler und Theaterbetrieb: Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900* (Theatron 5). Tübingen 1990.
- Szymanski-Düll, Berenika: »Transnationale Theatergeschichte(n): Der biographische Ansatz«, in: Balme, Christopher/dies. (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*. Tübingen 2020, S. 81–97.
- Testament, in: Website She She Pop, <https://sheshipop.de/testament/> (Zugriff am 19. September 2021).
- Von Matt, Peter: »Thomas Platter d.J.: ein Basler in Shakespeares Globe Theatre«, in: Naumann, Barbara/Silos Ribas, Lorena (Hg.): *Figurationen: Gender, Literatur, Kultur*, Vol. 11/1 (Britannia/Helvetia). Köln/Weimar/Wien 2010, S. 35–36.
- Wohlgeboren-Wohlbrück, Minna: *Reise-Erinnerungen der Schauspielerin Minna Wohlgeboren-Wohlbrück*. Berlin 1846.



# Absent Histories: Working with the Archival Traces of Live Art in Scotland

Stephen Greer

## Abstract

Archival materials relating to the histories of live art in Scotland can be found in collections across the UK, with the most substantial resources now located beyond Scotland's borders. Bringing these materials into conversation demands an attentiveness to the centring of existing live art histories on practice in England as well as the particular institutional and infrastructural contexts that have shaped their existence. In considering approaches for recontextualising such archival materials, this article begins to trace a history of absence in which live art in Scotland has been repeatedly marginalised. How might research usefully work with rather than simply seek to correct that dynamic?

Archivmaterialien zur Geschichte der live art in Schottland sind über Sammlungen in ganz Großbritannien verstreut, wobei sich die wichtigsten außerhalb der schottischen Landesgrenzen befinden. Um diese Materialien miteinander ins Gespräch zu bringen, muss zunächst Aufmerksamkeit dafür geschaffen werden, dass Geschichten der (britischen) live art auf England zentriert sind und dass dies im Rahmen bestimmter institutioneller und infrastruktureller Kontexte geschehen ist. Mit der Rekontextualisierung jener Archivmaterialien beginnt Stephen Greer in diesem Beitrag, eine Geschichte der Abwesenheit nachzuzeichnen, in der live art in Schottland immer wieder marginalisiert wurde: Wie kann Forschung sinnvoll mit dieser Dynamik arbeiten, anstelle eines bloßen Korrekturversuchs?

Research which engages with the histories of live art in Scotland must grapple with the distributed and fragmentary nature of its archival traces, scattered across and within collections that are personal, institutional and constitutionally incomplete.<sup>1</sup> Such work unfolds in a context in which live art is a frequently unnamed field of practice whose historical trace is occluded by a popular belief that »something is noticeably lacking in Scottish art: a tradition of performance art«. <sup>2</sup> In this narrative, performance art features as an innovation imported to Scotland through the ground-breaking programmes of key figures like Richard DeMarco (credited with introducing Tadeusz Kantor, Marina Abramović and Joseph Beuys to Scottish and British audiences in the 1960s and 70s) but without developing roots. It is selectively acknowledged in ways which preserve its marginality through rhetoric which simultaneously affirms and dismisses knowledge of its existence, as in the framing of performance art pioneer Alastair MacLennan by one of Scotland's largest national newspapers as »the most important Scottish artist you've never heard of«. <sup>3</sup> These journalistic tropes are paralleled in scholarly histories of Scottish

- 1 On the archival situation also see the contribution by Bachmann/Heinrich in this volume.
- 2 The List. »Still live«. <https://archive.list.co.uk/the-list/1990-09-28/63/>, September 28, 1990 (accessed August 24, 2021).
- 3 Mansfield, Susan. »Alastair MacLennan: The most important Scottish artist you've never heard of«. *The Scotsman*. <https://www.scotsman.com/whats-on/arts-and-entertainment/alastair-maclennan-most-important-scottish-artist-youve-never-heard-1443424>, August 7, 2017 (accessed August 25, 2021).

theatre and visual art which acknowledge experimental performance practices as marginal exceptions to a cultural tradition otherwise centred on dramatic playwrighting and figurative or landscape painting.

Nonetheless, there remains a significant body of archival material which might support further research into the histories and futures of live art in Scotland. The most substantial collections residing in Scotland relating to live art practice are linked to multi-artform, building-based institutions. For example, the resource room of Glasgow's *Centre for Contemporary Arts* (CCA) holds records of its own practices of programming, curation and artistic development as well as that of its precursor, *The Third Eye Centre*. These materials were catalogued and partially digitised as part of »The Glasgow Miracle« project, a collaboration between the CCA and Glasgow School of Art intended to »assist research and reflection upon the causes and conditions which encouraged the renaissance of the visual arts in Glasgow since the late 1970s«. <sup>4</sup> Encompassing institutional records (budgets, artistic policies, planning documents and building development plans) and documentation of performance practice (videos, photographs and other ephemera), the CCA's holdings offer evidence of the material and curatorial infrastructures that might sustain live art practice or, alternatively, create the conditions in which it is possible for live art to exist in the first instance. Records of the Third Eye and CCA's status as both producer, promoter and touring venue (at different points of their existence) also indicate the place of Scottish arts centres and galleries in a larger, UK-wide network of artistic experiment and development. The preservation and accessibility of this material reflects CCA's own resilience in the face of series of significant financial crises and changes to the Scottish arts and culture funding environment since the early 1990s.

In contrast, the archival records of The Arches arts venue – a major hub for new performance and artist develop-

ment – are largely uncatalogued. Rescued at the moment of the venue's sudden closure following a licensing dispute in 2015 and now held as part of the Scottish Theatre Archive (STA) at the University of Glasgow, this material includes video documentation of commissioned and touring work as well as documentation relating to the venue's mixed programme of performance, festivals and clubbing, though the full extent of this collection remains as yet unclear. The precarious status of the Arches collection may exemplify the ways in which the resilience and legibility of institutional records are intimately bound up in the history of their parent institutions, the practices and resources which enabled those organisations to document their own activities, and the values and priorities which determined which elements of their work would be considered significant enough to preserve. These dynamics are exacerbated in the case of work developed by independent curators, groups or individual artists working outside of institutional and venue-based settings where there is no formal organisational structure in place to support such work. During my own research on the Arts and Humanities Research Council project »Live Art in Scotland«, I have been told that the archive of one significant festival was »on the floor in the spare room« of a flat rented by the one of the event's founding artistic directors who has since left the sector to work in another field. Correspondingly, the existence of personal collections of individual artists – including theatre-maker and performer Adrian Howells (held at the STA, Glasgow), artist, musician and NRLA master of ceremonies Ian Smith (held as part of the Theatre Collection, Bristol) and performance artist Alastair MacLennan (held at Duncan of Jordanstone College of Art and Design, Dundee) – reflect significant practices of self-documentation and self-archiving carried out by artists within their own lifetimes.

The largest and arguably most comprehensive collection of materials relating to the history of live art in Scotland is the archive of the National Review of Live Art (NRLA), a festival staged regularly in venues across Glasgow following 1988 until its thirtieth edition in 2010.<sup>5</sup> Programmed by

4 The Glasgow Miracle: Materials for Alternative Histories. <http://www.glasgowmiraclearchives.org>, 2012 (accessed September 6, 2021).

5 NRLA30: Celebrating the 30<sup>th</sup> Anniversary of the National



performance curator and producer Nikki Milican, the NRLA played a leading role in the national and international development of live art practices – both as singular event and as part of a broader programme of events and artist development initiatives led by Milican's company New Moves International that included the dance festival New Moves, the international performance festival New Territories, and the Winter School programme of artist-led training workshops. As Jennie Klein notes, the NRLA's Platform strand of work by new and emerging artists – derived from a UK-wide series of sharings at venues and higher-education institutions – served to identify and support the early practice of a range of now major British live art practitioners including Curious (Helen Paris and Leslie Hill), Richard DeDomenici, FrenchMottershead, Sheila Ghelani and Kira O'Reilly.<sup>6</sup> The longevity of the festival (and scope and significance Milican's work for which she was awarded the Order of the British Empire for services to performance art) means that the history of the NRLA is sometimes seen as offering a history of live art in the UK as a whole.

Originally held by the University of Glasgow, the NRLA's archive was later donated by Milican to Nottingham Trent University before moving to the University of Bristol's Theatre Collection where it currently resides.<sup>7</sup> The NRLA archive is primarily a video archive that holds footage of performances alongside documentation of discussion events and interviews with artists, though also includes printed materials including brochures, press cuttings, funding applications and annual reports. Much of this material reflects the NRLA's own practices of self-fashioning and critical reflexivity, with artist interviews across several years – for example –

inviting commentary on the particular role of the festival in sustaining a community of critical generosity toward experimental practices. Mirroring the composition of the CCA / Third Eye collections, the scope of this material lends itself to a particular kind of materialist history – one that might attend to specific examples of live art practice and the infrastructures of curation, finance and venue that have shaped, enabled and sometimes foreclosed its existence.

While the relocation of the NRLA archive to England has enabled its preservation and the support of a dedicated team of archivists, this process has also subtly recontextualised its holdings. This is an effect of the archive's physical location and its co-location with the Record of Live Art Practice (RLAP), a major archive established in 1994 when the Arts Council of England invited Professor Barry Smith of Nottingham Trent University to formalise and expand his personal research collection. Though venues, festivals and artists based in Scotland are reflected within RLAP, the nature of their archival presence can sometimes give a misleading impression of the scope and scale of such activity. An envelope labelled »Live Art in Scotland«, for example, contains a single sheet of paper advertising a research consultancy. Engaging with RLAP in support of research concerning live art in Scotland may require extensive prior knowledge of the Scottish context and its physical/cultural geography: this includes the names of venues, artists and events whose location within or connection to Scotland is not apparent from the archive's catalogue, as well as the names of Scottish artists whose careers have led them to work for significant periods in other locations. In any case, working with the histories of the UK's smaller constituent nations often requires one to actively resist the presumption of an English centre in recognition of how the question of »small nationhood is inevitably bound up with questions of power and that the majority of small nations are, or have been, involved in contested definitions of identity of a particularly intense nature.«<sup>8</sup>

---

Review of Live Art. <https://nrla30.com> (accessed October 4, 2021).

6 Klein, Jennie. »Live Art in the UK«. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 32 (3), 2010, pp. 55–62, here: p. 55.

7 National Review of Live Art Archive. University of Bristol Theatre Collection, <http://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/explore/live-art/national-review-of-live-art-archive/> (accessed September 6, 2021).

---

8 Blandford, Steve. »Introduction«. In Blandford, Steve (ed.). *Theatre and Performance in Small Nations*. Bristol, 2013, pp. 1–18, here: p. 3.

What might be involved, then, in bringing these and other archival collections – distributed across Scotland and the UK as a whole – into conversation with each other? And how might it enable a critical attentiveness to the specific conditions of practice in Scotland without failing to recognise the complex ways in which the different parts of the UK's arts ecology are intertwined? In considering these questions, I have turned to examine the strategies adopted by the Live Art Development Agency (LADA), London, in inviting engagements with their own significant resource library through »study room guides« which are intended to help visitors navigate its open-access collection of live art related videos, DVDs and publications. Commissioned from »artists and thinkers«, these texts exist alongside the study room's formal catalogue of its holdings to offer curated pathways or points of entry to LADA's diverse holdings. In LADA's own words, »the idea is to enable Study Room users to experience the materials in a new way and highlight materials that they may not have otherwise come across.«<sup>9</sup>

Beginning with Franko B's *The Body in Performance* (2005), these study room guides have reflected different strategies, themes and contexts for live art practice – serving to both interrogate and reproduce the tropes and concerns with which the field is most strongly associated. In this sense, the guides perform a kind of institutional critique addressing the status of marginalised artists and practices within mainstream institutions that also works to establish Live Art (capitalised) as its own institution, albeit one characterised by the flexibility, diversity and exploratory nature of the works within it. Growing at a rate of one or two year, the series now includes Adele Tan's (2008) guide profiling contemporary and historical performance art practices from China, Rachel Zerihan's (2009) series of reflections on performances created by audiences »for an audience of one«, Tracey Warr's (2015) text on remoteness, Nando Messias' (2018) exploration of effeminacy, queer visibility

and social violence, Daniel Oliver's (2019) work on neurodiversity and Arts Feminism Queer / CUNTemporary's (2020) curated guide to queer, feminist and decolonial ecologies in live art.<sup>10</sup>

In the first instance, we might imagine a study room guide simply titled »Live Art in Scotland« which proceeds by surfacing the materials relating to Scotland within LADA's collection and considers their relationship to formal strategies of cataloguing and labelling. This guide might include a reflection on the disparity between materials tagged with »Scotland« in the collection's database and the larger range of materials that relate to venues, locations and artists based in or relating to Scotland but whose connections are elided at the formal levels of fonds, series, file and item. Alternatively, one might emphasise dimensions of practice in Scotland that are currently underrepresented or absent by inviting reflections on the literal and figurative distances between LADA's physical resource room – housed in their premises in Bethnal Green, London – and the collection of Deveron Projects, in Huntly, Aberdeenshire, some 600 miles to the north. How might Deveron Projects' located practices of creative research and cultural engagement (exemplified in the slogan »The Town is the Venue«) inform the terms on which live art practices become valued and accessible to study beyond the immediate context of their enactment?

Such work might serve as the basis for a map of connections between the collections and archives noted above, fostering an expanded view of the UK's different sites of cultural production for live art that is sensitive to differing intensities and rhythms of action and association through which the UK's ecologies of live art practice have been sustained, and then become intelligible as part of live art's history. Doing so could involve reading examples of international practice into the narrative of live art and experimental performance's presence in Scotland while also considering how activity in Scotland has shaped practice elsewhere. For

9 »Visit the Study Room«. Live Art Development Agency, <https://www.thisisliveart.co.uk/resources/visit-the-study-room/> (accessed September 10, 2021).

10 »Study Room Guides«. Live Art Development Agency, <https://www.thisisliveart.co.uk/resources/study-room-guides/> (accessed September 10, 2021).

example, one might engage with the work of Chicago-based performance company Goat Island whose summer school model originated at Glasgow's CCA where commissions and residencies shaped the development of *How Dear To Me the Hour When Daylight Dies* (1996) and *The Sea & Poison* (1997). This, in turn, might elaborate an understanding of the connections between artistic activity and institutions in Scotland and that in other parts of the UK – noting, for example, the ecology of curation, co-commissioning and training extending between the CCA, Bristol's Arnolfini and Dartington College of Arts, each of which would host Goat Island's performances and workshops. Such a perspective might enable greater understanding of the significance of national and international patterns of artistic development and collaboration for a small nation with a correspondingly small resident artistic community.

In considering such an approach, I am mindful that LADA's study room guides reflect a distinct and successful history of advocacy for live art in England that has not been replicated across the rest of the UK. LADA's ongoing role in fostering live art as a privileged term for experimental and innovative arts practices in the UK context can be traced in part to the earlier work of its co-founder Lois Keidan in her role at the Arts Council of Great Britain (ACGB) where she was responsible for national policy and provision for Performance Art and interdisciplinary practices. At that time, Keidan's *National Arts and Media Strategy: Discussion Document on Live Art* (1991) played a significant role in advocating for the terminology of live art as a flexible and responsive alternative to the »restrictive practice« of performance art, and one that might serve a »need to acknowledge innovative, challenging practices from diverse cultures beyond Eurocentric monocultural traditions.«<sup>11</sup> This perspective drew directly on the work of playwright Michael McMillan whose research report *Cultural Grounding* (1990) had argued for the revision of funding council art form definitions

that »by their nature, exclude[d] artists not working in a »white European tradition« and called for a greater degree of support for innovative work by Black artists and organisations through a revised approach to the funding of multi-based and interdisciplinary practice.<sup>12</sup> By the mid 1990s, this advocacy – together with the lobbying efforts of artists and promoters across the new work sector – had resulted in specific ACE grants and commissions for artists working within live art, the identification of regional arts officers with specific responsibility for the support and development of artists in that field and, by 1999, support for Keidan (who had since left the ACGB) to co-found LADA with producer and curator Catherine Ugwu.

These developments, however, were not mirrored in Scotland where live art retained a low profile within the structures and policies of the Scottish Arts Council (SAC). While Jeni Walwin's contribution to the 1991 book *Live Art* would identify the SAC's potential support to artists »in all media« through a range of bursaries and project assistance grants, it would remain unclear whether applications from live artists were anticipated or welcomed in practice.<sup>13</sup> A review of publications produced by the SAC across this period, for example, reveals comparatively few references to live art – an omission which seems significant given the location of the NRLA in Scotland as well as the scale of major programmes of live art and experimental theatre and performance at SAC-funded venues including the Third Eye Centre / CCA, Tramway and the Arches. Funding for such work was instead distributed primarily through committees overseeing dance, drama and »combined arts« (the latter term used in reference to multi-artform arts centres, festivals and interdisciplinary or cross-media practice). One significant exception takes the form of an infrastructure re-

11 Keidan, Lois. *National Arts and Media Strategy: Discussion Document on Live Art*. Arts Council of Great Britain. London, 1991, p. 2.

12 McMillan, Michael. *Cultural Grounding: Live Art and Cultural Diversity: Action Research Project. A report for the Visual Arts Department of the Arts Council of Great Britain*. Arts Council of Great Britain. London, 1990, p. 6.

13 Walwin, Jeni. »Funding«. In Ayers, Robert/Butler, David (eds.). *Live Art*. Newcastle, 1991, p. 112–125, here: p. 115.

port produced in 2007 which scoped the extent of the live art sector in Scotland and the significant challenges faced by those working in the field. In contrast with England, the report found there were no organisations in Scotland with long-term »Foundation« funding whose role was focused on the development and support of live art, no clear signposting that live art was eligible for funding and no capacity for artists to identify live art as their primary field of practice on point of application.<sup>14</sup> These dynamics persist today, even as SAC's successor Creative Scotland continues to offer funding to venues closely associated with live art and significant project grants to festivals such as *Take Me Somewhere*, established in 2017 to build on the legacy of the Arches' arts programme.

These structural conditions continue to shape the possible existence of live art and its histories in Scotland, informing the existence and extent of the materials which might support and enable research into live art as well as the discursive space into which such histories might then emerge and be understood. Engaging with the archival histories of live art in Scotland, then, may require one to continually work *with* rather than simply seek to correct a pattern of absences and elisions by proposing new potential connections between disparate collections. This is also to understand that the circumstances which contributed to a fragmented and distributed knowledge of past practices might yet meaningfully inform the future of the field.

## Bibliography

- Blandford, Steve. »Introduction«. In Blandford, Steve (ed.). *Theatre and Performance in Small Nations*. Bristol, 2013, pp. 1–18.
- Keidan, Lois. *National Arts and Media Strategy: Discussion Document on Live Art*. Arts Council of Great Britain. London, 1991.
- Klein, Jennie. »Live Art in the UK«. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 32 (3), 2010: pp. 55–62.
- Live Art Development Agency. Study Room Guides. <https://www.thisisliveart.co.uk/resources/study-room-guides/> (accessed September 10, 2021).
- , »Visit the Study Room«. <https://www.thisisliveart.co.uk/resources/visit-the-study-room/> (accessed September 10, 2021).
- Mansfield, Susan. »Alastair MacLennan: The most important Scottish artist you've never heard of«. *The Scotsman*. <https://www.scotsman.com/whats-on/arts-and-entertainment/alastair-maclennan-most-important-scottish-artist-youve-never-heard-1443424>, August 7, 2017 (accessed August 25, 2021).
- McMillan, Michael. *Cultural Grounding: Live Art and Cultural Diversity: Action Research Project*. Arts Council of Great Britain. London, 1990.
- NRLA30: Celebrating the 30<sup>th</sup> Anniversary of the National Review of Live Art. <https://nrla30.com> (accessed October 4, 2021).
- Scottish Arts Council. *Development of the Infrastructure and Support of Live Art in Scotland*. Edinburgh, 2007.
- The Glasgow Miracle: Materials for Alternative Histories. <http://www.glasgowmiraclearchives.org>, 2012 (accessed September 6, 2021).
- The List. »Still live«. <https://archive.list.co.uk/the-list/1990-09-28/63/>, September 28, 1990 (accessed August 24, 2021).
- University of Bristol Theatre Collection. National Review of Live Art Archive. <http://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/explore/live-art/national-review-of-live-art-archive/> (accessed September 6, 2021).
- Walwin, Jeni. »Funding«. In Ayers, Robert and Butler, David (eds.). *Live Art*. Newcastle, 1991, pp. 112–125.

---

<sup>14</sup> *Development of the Infrastructure and Support of Live Art in Scotland*. Scottish Arts Council. Edinburgh, 2007.

# Lehrlingstheater im Bestand des DATP – an (Un-)told Story<sup>1</sup>

Katharina Kolar

## Abstract

In the article, Katharina Kolar presents parts of her PhD project about apprentice theatre and reflects on the potential of the material archived in the German Archive for Theatre Pedagogy (DATP) for contemporary research questions. Specifically, the article proposes to pick up on (with a critical distance) and/or elaborate on historical examples such as those found in the DATP: these are still largely unmentioned within research, historiography/history of the profession, and teaching. Kolar advocates telling the *untold stories* of an action practice collected in the DATP as memory of theatre pedagogy and to make them, as a first step, findable and usable.

In dem Beitrag stellt Katharina Kolar Teile ihres Promotionsprojektes zum Lehrlingstheater vor, wie es zwischen 1971 und 1979 an zwei staatlichen Jugendbildungsstätten praktiziert wurde, und reflektiert das Potential des im Deutschen Archiv für Theaterpädagogik (DATP) archivierten Materials für zeitgenössische Fragestellungen. Konkret schlägt der Beitrag

vor, an historische Beispiele, wie sie im DATP zu finden sind, bislang aber weitgehend unerwähnt bleiben innerhalb der Forschung, (Fach-)Geschichtsschreibung und Lehre, (mit kritischer Distanz) anzuknüpfen und/oder sie weiterzuentwickeln. Es wird dafür plädiert, die *untold stories* über Handlungspraktiken, wie sie im DATP als Speichergedächtnis der Theaterpädagogik gesammelt werden, zu erzählen – beziehungsweise diese in einem ersten Schritt auffindbar und nutzbar zu machen.

Nach drei Jahren deutsch-französischer Theaterarbeit, [...] bin ich in Hessen gefragt worden, in eine neu gegründete Jugendbildungsstätte zu gehen – mit dem Ziel Arbeiterjugendliche mit den Mitteln des Theaters politisch zu bilden. Das ist vielleicht ein Widerspruch, aber das ist ein Grund, warum ich sage, ich bin kein Theaterpädagoge, weil wir haben das eigentlich auch mehr vermieden zu sagen Amateurtheater, Laientheater. Wir haben gesagt: Wir machen Theater im Rahmen der politischen Bildung. Und der Auftrag dieser Bildungsstätte war – wie es offiziell in der Satzung hieß ›einen Beitrag zur Emanzipation unterprivilegierter Schichten zu leisten‹, man höre und staune! Also 1971 galten Lehrlinge zu den unterprivilegierten Gesellschaftsschichten, was man insofern sagen konnte, weil sie, wenn man das Theater betrachtet, gar nicht vorkamen. Ein durchschnittlicher Arbeiterjugendlicher hatte vielleicht einmal in seinem Leben eine Berührung mit Theater als Hirte im Krippenspiel gemacht. Das war also das einzige Mal, dass er in seinem Leben mit Theater in Berührung kam. Und jetzt sollte man dieses Kuriosum ausfüllen – mit Theater politische Bildung

1 Der Untertitel des Beitrags ist an den Titel der diesjährigen Tagung *Sammlung trifft Forschung* der Theaterwissenschaftlichen Sammlung (»Untold Stories – Neue Perspektiven für Sammlung & Forschung der Darstellenden Künste«) angelehnt, die vom 29. September bis zum 01. Oktober 2021 an der Universität Köln stattgefunden hat: <https://tws.phil-fak.uni-koeln.de/index.php?id=34608> (Zugriff am 15. September 2021).

zu betreiben –, für eine Schicht von Jugendlichen, die als unterprivilegiert bezeichnet wurde.

Das war die Keimzelle dessen, was ich heute noch als Theaterarbeit beschreiben würde, nämlich Leuten eine Sprache zu geben, damit sie sich sozusagen in der Gesellschaft artikulieren können.<sup>2</sup>

Erstaunt und gleichermaßen fasziniert war ich als wissenschaftliche Hilfskraft nach dem Erstkontakt mit dem Archivmaterial der sog. Sammlung Praml, welche die Theaterarbeit an der hessischen Jugendbildungsstätte dokumentiert.<sup>3</sup> Und so wurde aus Neugierde und einigen Vorarbeiten, die zwangsläufig aus dem DATP herausführten zu weiteren, unter dem Label »Lehrlingstheater« firmierenden Erscheinungsformen von *Theaterarbeit mit, von und für Lehrlinge/n* und damit (Archiv-)Beständen, schließlich ein Dissertationsprojekt. Es reiht sich in das 2007 von Marianne Streisand initiierte Forschungsprogramm »Archäologie der Theaterpädagogik« ein und ist dem damit verbundenen, 2011 etablierten Doktorand:innen-Kolloquium ange-

schlossen.<sup>4</sup> Einen Schwerpunkt meiner Forschung bildet das oben genannte Lehrlingstheater im Zeitraum 1971–1979. Dieses wird vorwiegend, aber nicht ausschließlich, anhand der grobverzeichneten Teilbestände »Hessische Jugendbildungsstätte«, »Lehrlingstheater« und »Sonstiges« der Sammlung Praml im DATP (re-)konstruiert und analysiert.<sup>5</sup> Die Geschichte dieser an zwei Jugendbildungsstätten in Hessen und Westberlin praktizierten »Theaterarbeit mit Lehrlingen« lässt sich, wie die folgende Skizze verdeutlicht, als »Kulturarbeit«<sup>6</sup> im Kontext politischer Bildung verorten. Daran anschließend, lässt sich fragen, inwiefern diese »Kulturarbeit« uns heute noch für aktuelle (und künftige) Herausforderungen theaterpädagogischer Praxis – insbeson-

- 2 DATP: »Erzählcafé mit Willy Praml. Kolar, Katharina (Interview und Transkript)«. Unveröffentlichte Transkription der Videoaufzeichnung vom 06. Dezember 2008, in: DATP-4, Lin-gen, S. 2f.
- 3 Die Sammlung umfasst nach Grobverzeichnung 170 Verzeich-niseinheiten, die in ihrem tatsächlichen Volumen stark variie-ren und wurde 2008 aus dem Büro des Theatermakers Willy Praml in der Naxoshalle in Frankfurt am Main übernommen. Sie beinhaltet vorwiegend Dokumentationsmaterial in Form von Schriftgut (Schriftwechsel, Protokolle, Finanzierungs-anträge, handschriftliche Regie- und Lehrgangsmappen, Stück-Transkripte, Aufführungsplakate/-ankündigungen so-wie Presseartikel), Fotos und vereinzelt Videos zu sämtlichen Schwerpunkten seiner Tätigkeit an der Hessischen Jugendbil-dungsstätte Dietzenbach, an der er zwischen 1971 und 2000 als hauptamtlicher Mitarbeiter für Theater und Kulturarbeit tätig war. Dazu zählen neben der Lehrlingstheaterarbeit als »Keim-zelle« der Jugendbildungsstätte u.a. Theaterprojekte mit soge-nannten »Gastarbeiterjugendlichen« im Zuge von Stadtteilkul-turarbeit und sogenannter »Dorfkulturarbeit« sowie solche zur Realisierung des deutsch-französischen Freundschaftsvertrags.

4 Vgl. dazu Marianne Streisands Beitrag in diesem Band.

5 Vgl. dazu <https://www.datp.findbuch.net/php/main.php#444154502034> (Zugriff am 08.10.2021). Ausgespart wird hier die »Lehrstückarbeit mit Lehrlingen«, die als Teil der Sammlung *Lehrstückarchiv* im DATP ebenfalls Theaterarbeit mit der Ziel-gruppe dokumentiert und die in einem kursorischen Überblick Erwähnung findet, aber nicht Gegenstand meiner Feinanaly-sen ist. Für diese liegt neben der im Folgenden beschriebenen Lehrlingstheaterpraxis der Fokus auf der im Zuge der Neu-gründung der Schaubühne am Halleschen Ufer Westberlin zwischen 1971 und 1973 etablierten Sparte »Arbeiter- und Lehr-lingstheater«. Dabei handelte es sich um ein »zweites, weni-ger beachtetes, aber intensiv erarbeitetes Programm [...] [mit] Aufführungen für bestimmte Zielgruppen« wie Arbeiter:innen, Lehrlinge, Schüler:innen. Sucher, C. Bernd (Hg.): »Schaubüh-ne am Halleschen Ufer/Lehniner Platz«, in: ders. (Hg.): *Thea-terlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*, Band 2. München 1996, S. 375–376, hier: S. 376. Ma-terial dazu findet sich im Archiv der Schaubühne, das Teil des Archivs der Akademie der Künste Berlin ist.

6 Maier, Hans-Jörg/Praml, Willy/Ring, Reinhard: »Über ästhe-tische Erziehung mit Lehrlingen«. Typoskript, S. 39, in: DATP-4, lfd. Nr. 47. Zum in den 1970er Jahren weit verbreiteten Be-griff der »Kulturarbeit« vgl. Hummel, Claudia: »Es war einmal ... die Kulturarbeit«, in: Rajal, Elke/Büro trafo.K/Marchart, Oliver et al. (Hg.): *Making Democracy – Aushandlungen von Freiheit, Gleichheit und Solidarität im Alltag*. Edition Politik, Band 94. Bielefeld 2020, S. 151–165, hier: S. 160 ff.



dere in Hinblick auf drängende Fragen nach Teilhabe und Demokratie – als Referenz dienen kann.

## »Emanzipation und Reform«<sup>7</sup> außerschulischer politischer Bildung in den 1970er Jahren

Bedeutsam für die Etablierung des Lehrlingstheaters (in all seinen Formen) in der Bundesrepublik Deutschland Ende der 1960er Jahre ist die kulturhistorische Situation. Gebündelt unter der Chiffre »1968« spielten damals inter- und (trans-) nationale Entwicklungen der außerparlamentarischen Revolte<sup>8</sup> und der Studentenbewegung<sup>9</sup> eine wichtige Rolle, welche sich auch auf Teile der Jugend und Lehrlinge verlagerte. Relativ unbekannt ist heute die sogenannte »Lehrlingsbewegung«, in der Unzufriedenheit und Protest der Auszubildenden gegen eine unzureichende, unzeitgemäße Ausbildung sowie unzumutbare Zustände in teils theatralen Aktionen sichtbar wurden.<sup>10</sup> Tatsächlich hatten gesetzliche Grundlagen, darunter das Handelsgesetzbuch aus dem Jahr 1897 oder die Gewerbeordnung von 1900 gegolten und waren mithin komplett veraltet. So geriet das »revolutionäre Proletariat«<sup>11</sup> nicht nur in den Blick von Gewerkschaften und außerparlamentarischer Opposition (APO)<sup>12</sup>, sondern auch erneut in den

Fokus von Literatur und Theater. Wichtige Stichworte liefern in diesem Zusammenhang etwa der »Werkkreis Literatur« der Arbeitswelt und die Politisierung bzw. Demokratisierung des Theaters<sup>13</sup>. Um die Interessen der »unterprivilegierten Schichten« besser zu berücksichtigen, reagierten Kultur- und Bildungspolitik<sup>14</sup> mit zahlreichen Bildungsreformen in schulischen wie außerschulischen Zusammenhängen.

Rainer Behrendt verweist darauf, dass »Politische Bildung in den neuen Bildungsstätten [...] in der Gründungsphase auf »Freiräume« (traf), die zunächst auch »Leerräume« waren, die konzeptionell und praktisch gefüllt werden mussten, was innovative Problemlösungen erforderte.«<sup>15</sup>

---

*Gruppen in der Bundesrepublik, 1968–1976, Frankfurt am Main: Lang 1987, S. 91–92; Vgl. Templin, David: »Lehrzeit – keine Leerzeit!«. Die Lehrlingsbewegung in Hamburg 1968–1972. München 2011, S. 17–19; Vgl. Benicke, Jens: Von Adorno zu Mao. Über die schlechte Aufhebung der antiautoritären Bewegung, Freiburg 2010, S. 85–99.*

7 Hafenegger, Benno: »Geschichte der außerschulischen politischen Jugendbildung«, in: ders. (Hg.): *Handbuch politische Jugendbildung*. Schwalbach am Taunus 1997, S. 21–36, hier: S. 26.

8 Vgl. Gassert, Philipp: »Das kurze »1968« zwischen Geschichtswissenschaft und Erinnerungskultur: Neuere Forschungen zur Protestgeschichte der 1960er-Jahre«, in: *H-Soz-Kult*, 30.04.2010, <https://www.hsozkult.de/hsk/forum/2010-04-001>, S. 4.

9 Ich bin um gendersensible Sprache bemüht, verwende (und reproduziere damit) jedoch feststehende Begriffe wie »Arbeiterklasse« oder »Studentenbewegung« um die rekonstruierten Projekte auch als stark männlich-dominierte zu markieren.

10 Vgl. Templin, David: *»Lehrzeit – keine Leerzeit!«. Die Lehrlingsbewegung in Hamburg 1968–1972*. München 2011.

11 DATP: »Erzählcafé mit Willy Praml«, a. a. O., S. 4.

12 Vgl. dazu u. a. Büscher, Barbara: *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier*

13 Den Anstoß, als Ausdruck internationaler Tendenzen, dazu gab der von Barbara Sichtermann und Jens Johler verfasste Artikel »Über den autoritären Geist des Theaters«, der 1968 im April-Heft der Zeitschrift *Theater heute* erschien und in dem die beiden Schauspieler:innen (zu dieser Zeit am Theater Dortmund) »neben der Abschaffung des Intendantenpostens Mitspracherechte aller am Theater Beschäftigten [...] bei der Spielplangestaltung, der Ensemblebesetzung und der Inszenierungsarbeit« forderten. Kraus, Dorothea: »II. Was ist politisches Theater? Eine Debatte mit Zeitzeugen«, in: Gilcher-Holtey, Ingrid/Kraus, Dorothea/Schöffler, Franziska (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt u. a. 2006, S. 27.

14 Mit den Schlagworten »Bildung als Bürgerrecht«, »Bürgerrecht Kultur« und »Kultur für alle« (Hilmar Hoffmann) wurde nicht nur Partizipation und Teilhabe gefordert. Damit einher ging auch eine Erweiterung des »Kultur«-Begriffs, vor allem aber auch verschiedene Maßnahmen von Kunst- und Kulturinstitutionen, mit denen neue Publikumsschichten erschlossen werden sollten. Vgl. dazu u. a. Gilcher-Holtey, Ingrid/Kraus, Dorothea/Schöffler, Franziska: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Politisches Theater nach 1968*, a. a. O., S. 12 f.

15 Behrendt, Rainer: »Wie alles anfang ... Jugendbildungsstätten

Entstehen sollte ein »neues klassen- und schichtspezifisch ausgerichtetes Praxisprinzip der politischen Jugendbildung.«<sup>16</sup> Die inhaltliche und methodische Ausgestaltung der Bildungsangebote bot als Desiderat nicht nur unzählige Möglichkeiten, sondern förderte die Erprobung neuer, auch ungewöhnlicher Methoden und Ansätze,<sup>17</sup> wovon eine Vielzahl an neu entstandenen Modellen zeugt.<sup>18</sup>

### Lehrlingstheater als Modell für die außerschulische politische Bildung<sup>19</sup>

Und so entwickelten die beiden Theatermacher Willy Praml und Hans Jörg (genannt: Scotch) Maier – in konsequenter und vertraglich fixierter Zusammenarbeit<sup>20</sup> – ab 1971 an der neu gegründeten Staatlichen Arbeiterjugendbildungsstätte

---

in Hessen«, in: Hafener, Benno/Widmaier, Benedikt/Zahn, Horst-Dieter (Hg.): *Politische Jugendbildung in Hessen. Rückblicke und Einblicke*. Schwalbach am Taunus 2011, S. 27–34, hier: S. 28.

16 Ebd.

17 Vgl. Kelbling, Michael: »Jugendhof Dörnberg und Jugendbildungsstätte Dietzenbach. Rückblick auf die ehemaligen Jugendbildungsstätten des Landes Hessen unter besonderer Berücksichtigung der Theaterarbeit«, in: Hafener/Widmaier/Zahn (Hg.): *Politische Jugendbildung in Hessen*, a. a. O., S. 35–41, hier: S. 37.

18 Zum »für die Theaterpädagogik geschichtsträchtigen Begriff »Modell«« siehe Wolfsteiner, Andreas: »Rohdaten unterdrückter Stimmen. Das DATP als Archiv theaterpädagogischen Gegenwissens«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, 36. Jahrgang, Heft 77, 2020, S. 83–85, hier: S. 83.

19 Teile des folgenden Abschnittes werden auch hier publiziert: Kolar, Katharina: »Lehrlingstheater der 1970er Jahre – eine Realisierung Brecht'scher Ideen!? (Re-)Konstruktion der Betriebsintervention als proletarische Kulturarbeit in den 1950er Jahren der DDR und 20 Jahre später in Westdeutschland«, in: Hippe, Christian/Puschke, Cornelius/Ißbrücker, Volker/Streisand, Marianne (Hg.): *Brecht und das Theater der Interventionen*. Berlin (in Druck), voraussichtlich 2021.

20 Vgl. dazu u. a. Maier, Scotch: Interview mit Katharina Kolar vom 22. November 2019, bisher unveröffentlichtes Transkript, S. 2.

in Dietzenbach (Hessen) und dem Wannseeheim in Berlin ein *Lehrlingstheatermodell*, »durch das es gelingen sollte, sowohl eigene Erfahrungen der Jugendlichen mit den Mitteln des Theaters zum Ausdruck zu bringen, als auch einen Ansatz zur kulturellen Selbstverständigung im eigenen sozialen Milieu zu leisten.«<sup>21</sup>

In den meist einwöchigen Lehrgängen »auf Grundlage des gesetzlich geregelten Bildungsurlaubes«<sup>22</sup> erarbeiteten Praml und Maier im Teamprinzip mit den Teilnehmenden Inszenierungen, die vor anderen Lehrlingen in der Jugendbildungsstätte, später zudem am sog. »Herkunftsort«<sup>23</sup> präsentiert und im Anschluss diskutiert wurden.

Wir hatten nach einem brainstorming mit den Jugendlichen zehn Quadratmeter Wandzeitung voll von Geschichten aus der Ausbildung, aus der Berufsschule – die privaten Geschichten, die kamen dann erst später, durchs Nachfragen. Wir haben dann kleine Gruppen gebildet, so dass man sozusagen mit dem agonalen Prinzip arbeiten konnte – keine geschriebenen Texte, sondern improvisieren und sich gegenseitig vorspielen, darüber reden, neue Improvisationen. Der Produktionsprozess hat sie in gewissem Sinne überrannt – Montag hatte das begonnen, Mittwoch waren zehn improvisierte Szenen fertig, dann wurde im Plenum der Ablauf entschieden, es wurde anderthalb Tage probiert, dramaturgisch verdichtet und am Freitag war ein Stück fertig, das anderthalb Stunden dauerte.<sup>24</sup>

---

21 Lecke, Detlef/Praml, Willy (Hg.): *VerORTungen. Theaterexperimente & Spurensicherungen. LandEntdeckungen & DorfErneuerung*. Fulda 1992, S. 45.

22 Maier, Hans-Jörg: »Lehrlingstheater – ein Nachruf?«, in: *TheaterZeitschrift*, Heft 4, Schwerpunkt Zielgruppentheater, Sommer 1983, S. 21–33, hier: S. 21, in: DATP-4, lfd. Nr. 47.

23 Maier, Hans-Jörg/Praml, Willy: »Theaterarbeit. Bericht über einen Ansatz von Kulturarbeit mit Arbeiterjugendlichen im Rahmen von Bildungsarbeit und Überlegungen zu einer Praxis kultureller Erfahrung im Lebenszusammenhang« (vermutlich 1979/1980), in: DATP-4, lfd. Nr. 91.

24 Maier, Scotch: »Es waren Autoren! Es waren Geschichten! Wir haben nur nachgefragt«, in: Streisand, Marianne u. a. (Hg.):



Die Arbeitsweise bewegte sich damit in einem »ständigen Prozeß von Darstellung und Reflexion.«<sup>25</sup> Ausgangspunkt für erste szenische Improvisationen waren die jeweils in einem Brainstorming unter einer bestimmten Fragestellung kollektivierten Erfahrungen und Erlebnisse aus dem Ausbildungsalltag wie beispielsweise »Kann man den Kapitalismus sehen, hören, fühlen, riechen?«. Die Szenen wurden – als Widerspiegelung der Realität – sowohl auf ihre (politischen) Hintergründe/Ursachen hin als auch hinsichtlich der Spielweise diskutiert, reflektiert, weiterentwickelt (oder verworfen) und schließlich »dramaturgisch verdichtet.«

In einem Zeitraum von rund zehn Jahren dürften zwischen 100 und 200 Eigenproduktionen<sup>26</sup> dieser Art entstanden sein. Vielsagende Titel<sup>27</sup> waren beispielsweise: *Mensch Maier, Die Lehrjahre des Christian Schüler*, »Blick auf Tiefst« Oder: *Vom subjektiven Realismus zum objektiven Wahnsinn oder Falsche Vorstellungen oder: Kall, was suchste?*. Die Aufführungen dauerten »zwischen einer und drei Stunden«<sup>28</sup>. Interessant ist bei der Zusammensetzung der Gruppen, dass sich die Selbstverständigung im »eigenen« sozialen Milieu nicht nur auf Branche oder Gewerbe, sondern auf eine Arbeits- bzw. Ausbildungsstätte bezog.<sup>29</sup> Ab 1973/74 wurden

die gleichnamigen Arbeiten auch auf Stadtteile ausgeweitet. Für den Kurs waren die Lehrlinge gemeinsam in der Jugendbildungsstätte im Internatsbetrieb untergebracht, was den guten Zulauf über mehrere Jahre erklären dürfte.

Auch das Publikum bestand aus Lehrlingen, die an weiteren, gleichzeitig stattfindenden Lehrgängen in der Jugendbildungsstätte teilnahmen. So wohnten jeweils zwischen 100 und 500 Personen<sup>30</sup> den Aufführungen bei, die mit Zwischenrufen den Spielverlauf kommentierten und in der abschließenden Diskussion eingeladen waren, das Gesehene zu diskutieren.<sup>31</sup>

Politisches Lernen wurde nicht nur von der außerparlamentarischen Opposition im Wesentlichen als Mobilisierung und Aktivierung der Arbeiter:innen bzw. ihres »Bewußtseins«<sup>32</sup> verstanden, sondern auch vom Team der Jugendbildungsstätte in Dietzenbach. Unter Rückgriff u.a. auf die 1972 erschienene Publikation *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* von Oskar Negt und Alexander Kluge ging man »davon aus, daß Arbeitswelterfahrungen konstitutiv für Bewusstsein und Handlungsbereitschaft von Arbeiterjugendlichen seien.«<sup>33</sup> Deshalb erschien es zentral, diese Erfahrungen zum Inhalt der Lehrgänge zu machen. Grundannahme war, dass sich in den kollektivierten Erfahrungen von (Arbeiter-/proletarischen) Jugendlichen ihr kollektives Bewusstsein in politisch-ökonomischen Strukturen zeige – und zwar je nach Entwicklungs- bzw. Informationsstand das »falsche« oder »richtige« Bewusstsein. Erst

---

*Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band IV. Berlin 2005, S. 390–402, hier: S. 393.*

25 Lecke/Praml (Hg.): *VerORTungen*, a.a.O., S. 56.

26 Vgl. Maier: »Lehrlingstheater – ein Nachruf?«, a.a.O., S. 21 sowie Praml, Willy: »Für mich ist Theater mehr als das Leben«, in: Streisand u.a. (Hg.): *Generationen im Gespräch*, a.a.O., S. 274.

27 Vgl. dazu Stücktranskripte u.a. in DATP-4, lfd. Nr. 39 und 74.

28 Maier: »Lehrlingstheater – ein Nachruf?«, a.a.O., S. 21.

29 Interessanterweise verweist auch Brecht im Zusammenhang mit der zwischen 1949–1956 praktizierten »Betriebsarbeit« auf die »großen Möglichkeiten der Diskussion« eines »nach Arbeitsstätten zusammengesetzte[n] Publikums«. Brecht, Bertolt: »Über die Organisationsfrage«, BFA, XXVII (1993), S. 126. Zitiert nach Bradley, Laura: »BUILDING NEW AUDIENCES AT THE BERLINER ENSEMBLE, 1949–1956«, in: *Oxford German Studies*, 47.2 (Juni 2018), S. 211–229, hier: S. 217.

---

30 Vgl. Praml: »Für mich ist Theater mehr als das Leben«, a.a.O., S. 274.

31 Vgl. Praml, Willy/Maier, Hans-Jörg: *Lehrlingstheater und proletarische Öffentlichkeit. Berichte – Texte – Materialien zur proletarischen Kulturarbeit*. Herausgegeben vom Bund Deutscher Pfadfinder im Bund Demokratischer Jugend, 2. verbesserte Auflage. Frankfurt am Main 1974, S. 23f.

32 Vgl. Deppe, Frank: *Das Bewußtsein der Arbeiter. Studien zur politischen Soziologie des Arbeiterbewußtseins*. Köln 1971.

33 Lecke/Praml: *VerORTungen*, a.a.O., S. 45.

durch eine »kritische Wahrnehmung«<sup>34</sup> (als »Röntgenaugen für soziale Gegensätze in der Gesellschaft«<sup>35</sup>) der herrschenden Zustände könnte die Situation der Arbeiter:innen gesellschaftspolitischen Charakter annehmen so Negt und Kluge. Indem die eigenen Erfahrungen und die damit verbundenen Bedürfnisse nicht als persönlicher Einzelfall, sondern als ein die ganze »proletarische Klasse« betreffender Missstand erkannt würden, bestünde die Möglichkeit, herrschende Umstände als veränderbar wahrzunehmen und zu einem neuen Stellenwert und Selbstverständnis der Arbeiter:innen zu gelangen.<sup>36</sup>

Den Aufführungen kam in diesem Zusammenhang eine wegweisende Bedeutung zu: Sie sollten die angestrebte »proletarische Öffentlichkeit« (Negt/Kluge 1972) realisieren und fanden v. a. seit 1974 konsequent auch am jeweiligen Herkunftsort der Teilnehmenden statt, um dort unmittelbare Wirkung entfalten zu können.

Nicht zuletzt dürften Probe, Kritik, Aufführung sowie die Überprüfung und ggf. Verteidigung der kollektiv erarbeiteten Stücke in der Diskussion mit dem Publikum als eine Art Vorbereitung / Probehandeln für gesellschaftliche Teilhabe fungiert und damit das Lernziel »Artikulation« (»Formulieren von Missständen«) bedient haben:

[Es] sollte der mit dieser Theaterarbeit intendierte gesellschaftliche Diskurs über die sinnlich dargestellten Widersprüche in und zwischen den sowohl individuellen wie auch kollektiven Erfahrungen der an dieser Arbeit Beteiligten (Spieler und Zuschauer) zustande kommen und zielte damit auf das Hervorbringen von Subjekten in und für Prozesse

des gesellschaftlichen Handelns ab. Es ging um Theater *und* Leben, Lernen *und* Vergnügen, Verstand *und* Emotion, um ein Gebrauchswerttheater in eigener Sache.<sup>37</sup>

## Was aber lässt sich aus dieser theaterpädagogischen »Vergangenheit« für heute lernen?

Als Theatermacherin und -pädagogin kann ich nur antworten: einiges. Dazu drei kurze Gedanken: 1. Meine Erfahrungen decken sich mit empirischen Befunden, die zeigen, dass trotz vieler Postulate und Bemühungen Angebote kultureller Bildung letztlich doch nicht einen Querschnitt der Bevölkerung erreichen, sondern vorwiegend die sog. Mittelschicht. 2. Gesellschaftspolitische Entwicklungen wie das Erstarken des Rechtspopulismus und aktuelle Diskurse um »Macht«, »Identität« und »Repräsentation« stellen Kulturschaffende und Theaterpädagog:innen mehr denn je vor die Frage »Wie damit umgehen?« In der alltäglichen Arbeit geht es also darum, die eigene Handlungsverantwortung und Bildungspraktiken (kontinuierlich) zu überdenken. 3. Gleichzeit erleben – auch als Antwort darauf – »Mitbestimmung und Gestaltung. Der Wunsch nach mehr Demokratie«<sup>38</sup> eine Renaissance. Das zeigt die Vielzahl aktueller Veranstaltungen von Demokratiefestivals v. a. aber auch Initiativen und *communities*, die sich Gehör in und Zugang zu politischen Prozessen verschaffen.

Damit dürften Konzepte einer politisch-ästhetischen bzw. kulturellen Bildungspraxis, als welche das skizzierte Lehrlingstheatermodell gelten kann, wieder gefragt sein und zunehmend an Bedeutung gewinnen. Die historischen Beispiele, wie sie in den aktuell noch nicht als inhaltlich ge-

34 Deppe-Wolfinger, Helga: »Gewerkschaftliche Jugendbildung und Bewusstsein«, in: Deppe: *Das Bewußtsein der Arbeiter*, a. a. O., S. 301–359, hier: S. 305.

35 Ebd.

36 Vgl. Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, 6. Auflage, Frankfurt am Main 1978, insbesondere S. 162–168.

37 Kelbling, Michael/Praml, Willy: »Politische Bildung und Theaterarbeit«, in: Hafenecker, Benno (Hg.): *Handbuch politische Jugendbildung*. Schwalbach am Taunus 1997, S. 258–279, hier: S. 260.

38 So der Titel einer jüngst erschienen Reportage auf ARTE, in der genannte Beispiele porträtiert werden. <https://www.arte.tv/de/videos/100300-071-A/re-mitbestimmen-und-gestalten/> von 2021 (Zugriff am 19. September 2021).

fassten Querbständen im DATP zu finden sind und bislang in Forschung und Praxis weitgehend unerwähnt bleiben, könnten äußerst hilfreich sein, um an sie (ggf. in kritischer Distanz) anknüpfen oder sie (weiter-)entwickeln zu können.

Insofern wäre es von Vorteil für die junge Fachgeschichtsschreibung, wenn diese im Speichergedächtnis der Theaterpädagogik als »Archiv des theaterpädagogischen Gegenwissens«<sup>39</sup> gesammelten *untold stories* künftig erzählt würden. Hierzu wäre eine wichtige Voraussetzung, dass das Ordnungsprinzip dieser »Rohdaten unterdrückter Stimmen«<sup>40</sup> immer weiter ausdifferenziert wird, damit sie in der Beschreibung (Metadaten) oder digitalisiert als Quellen gefunden und genutzt werden können.

## Bibliografie

- ARTE: »Re: Mitbestimmen und gestalten. Der Wunsch nach mehr Demokratie«, in: <https://www.arte.tv/de/videos/100300-071-A/re-mitbestimmen-und-gestalten/>, ZDF 2021, (Zugriff am 19. September 2021).
- Behrendt, Rainer: »Wie alles anfang ... Jugendbildungsstätten in Hessen«, in: Hafener, Benno/Widmaier, Benedikt/Zahn, Horst-Dieter (Hg.): *Politische Jugendbildung in Hessen. Rückblicke und Einblicke*. Schwalbach am Taunus 2011, S. 27–34.
- Benicke, Jens: *Von Adorno zu Mao. Über die schlechte Aufhebung der antiautoritären Bewegung*. Freiburg 2010.
- Bradley, Laura: »BUILDING NEW AUDIENCES AT THE BERLINER ENSEMBLE, 1949–1956«, in: *Oxford German Studies*, 47.2 (Juni 2018), S. 211–229.
- Büscher, Barbara: *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik 1968–1976*. Frankfurt am Main 1987.
- DATP: »Erzählcafé mit Willy Praml. Kolar, Katharina (Interview und Transkript).« Unveröffentlichte Transkription der Videoaufzeichnung vom 06. Dezember 2008. Lingen, in: DATP-4.

DATP-4, lfd. Nr. 39 und 74.

- Deppe, Frank: *Das Bewusstsein der Arbeiter. Studien zur politischen Soziologie des Arbeiterbewusstseins*. Köln 1971.
- Deppe-Wolfinger, Helga: »Gewerkschaftliche Jugendbildung und Bewusstsein«, in: Deppe, Frank: *Das Bewusstsein der Arbeiter. Studien zur politischen Soziologie des Arbeiterbewusstseins*. Köln 1971, S. 301–359.
- Gassert, Philipp: »Das kurze ›1968‹ zwischen Geschichtswissenschaft und Erinnerungskultur: Neuere Forschungen zur Protestgeschichte der 1960er-Jahre«, in: *H-Soz-Kult*, 30.04.2010, <https://www.hsozkult.de/hsk/forum/2010-04-001> (Zugriff am 2. Oktober 2021).
- Gilcher-Holtey, Ingrid/Kraus, Dorothea/Schößler, Franziska: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt u.a. 2006.
- Hafener, Benno: »Geschichte der außerschulischen politischen Jugendbildung«, in: ders. (Hg.): *Handbuch politische Jugendbildung*. Schwalbach am Taunus 1997, S. 21–36.
- Hummel, Claudia: »Es war einmal ... die Kulturarbeit«, in: Rajal, Elke/Büro trafo.K/Marchart, Oliver et al. (Hg.): *Making Democracy – Aushandlungen von Freiheit, Gleichheit und Solidarität im Alltag*. Edition Politik, Band 94. Bielefeld 2020, S. 151–165.
- Kelbling, Michael: »Jugendhof Dörnberg und Jugendbildungsstätte Dietzenbach. Rückblick auf die ehemaligen Jugendbildungsstätten des Landes Hessen unter besonderer Berücksichtigung der Theaterarbeit«, in: Hafener, Benno/Widmaier, Benedikt/Zahn, Horst-Dieter (Hg.): *Politische Jugendbildung in Hessen. Rückblicke und Einblicke*. Schwalbach am Taunus 2011, S. 35–41.
- Ders./Praml, Willy: »Politische Bildung und Theaterarbeit«, in: Hafener, Benno (Hg.): *Handbuch politische Jugendbildung*. Schwalbach am Taunus 1997, S. 258–279.
- Kraus, Dorothea: »II. Was ist politisches Theater? Eine Debatte mit Zeitzeugen«, in: Gilcher-Holtey, Ingrid/Kraus, Dorothea/Schößler, Franziska (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt u.a. 2006.

39 Wolfsteiner: »Rohdaten unterdrückter Stimmen«, a.a.O., S. 83.

40 Ebd.

- Kolar, Katharina: »Lehrlingstheater der 1970er Jahre – eine Realisierung Brecht'scher Ideen!? (Re-)Konstruktion der Betriebsintervention als proletarische Kulturarbeit in den 1950er Jahren der DDR und 20 Jahre später in Westdeutschland«, in: Hippe, Christian/Puschke, Cornelius/Ißbrücker, Volker/Streisand, Marianne (Hg.): *Brecht und das Theater der Interventionen*. Berlin 2021 (in Druck).
- Lecke, Detlef/Praml, Willy (Hg.): *VerORTungen. Theaterexperimente & Spurensicherungen. LandEntdeckungen & DorfErneuerung*. Fulda 1992.
- Maier, Hans-Jörg: »Lehrlingstheater – ein Nachruf?«, in: *TheaterZeitSchrift*, Heft 4, Schwerpunkt Zielgruppentheater, Sommer 1983, S. 21–33, in: DATP-4, lfd. Nr. 47.
- Ders./Praml, Willy: »Theaterarbeit. Bericht über einen Ansatz von Kulturarbeit mit Arbeiterjugendlichen im Rahmen von Bildungsarbeit und Überlegungen zu einer Praxis kultureller Erfahrung im Lebenszusammenhang«, vermutlich 1979/1980, in: DATP-4, lfd. Nr. 91.
- Ders./Praml, Willy/Ring, Reinhard: »Über ästhetische Erziehung mit Lehrlingen«. Typoskript, S. 39, in: DATP-4, lfd. Nr. 47.
- Maier, Scotch: »Es waren Autoren! Es waren Geschichten! Wir haben nur nachgefragt«, in: Streisand, Marianne u. a. (Hg.): *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band IV, Berlin 2005, S. 390–402.
- Ders.: Interview mit Katharina Kolar vom 22.11.2019, bisher unveröffentlichtes Transkript, Berlin.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, 6. Auflage. Frankfurt am Main 1978.
- Praml, Willy/Maier, Hans-Jörg: *Lehrlingstheater und proletarische Öffentlichkeit. Berichte – Texte – Materialien zur proletarischen Kulturarbeit*. Herausgegeben vom Bund Deutscher Pfadfinder im Bund Demokratischer Jugend, 2. verbesserte Auflage. Frankfurt am Main 1974.
- Ders.: »Für mich ist Theater mehr als das Leben«, in: Streisand, Marianne u. a. (Hg.): *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band IV. Berlin 2005, S. 270–282.
- Sucher, C. Bernd (Hg.): »Schaubühne am Halleschen Ufer/Lehniner Platz«, in: ders. (Hg.): *Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*, Band 2. München 1996, S. 375–376.
- Templin, David: »Lehrzeit – keine Leerzeit!«. *Die Lehrlingsbewegung in Hamburg 1968–1972*. München 2011.
- Universität Köln/Theaterwissenschaftliche Sammlung: *Sammlung trifft Forschung*, »Untold Stories – Neue Perspektiven für Sammlung & Forschung der Darstellenden Künste«, Tagung vom 29. September bis zum 01. Oktober 2021, <https://tws.phil-fak.uni-koeln.de/index.php?id=34608> (Zugriff am 15. September 2021).
- Wolfsteiner, Andreas: »Rohdaten unterdrückter Stimmen. Das DATP als Archiv theaterpädagogischen Gegenwissens«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, Heft 77, 36. Jahrgang, 2020, S. 83–85.

theories of the archive,  
of archiving, and  
of archival materials

theorien des archivs,  
des archivierens und  
der archivalien

# Material. Saturnalien der Archive

Stefanie Wenner

## Abstract

Informed by the personal experience of an accident and, as a consequence, the need for a titanium implant, the author offers a historically far-reaching essay on ephemeral bodies, trauma and the archive. Her reflections reach from (inner and outer) landscapes to ancient and contemporary myths (Kronos and Gaia) as well as to environmental issues related to resources (extractivism). Through these considerations, the author tackles the question of what is stored temporarily in our finite bodies, and what will be archived in/from experience. Drawing on contemporary debates in posthumanism, on the relation between supposedly healthy and sick, fit and injured, human and non-human bodies, the paper examines the trauma of nature, including our own. For the most part, the text is intentionally written as an essay without any references, precisely to epitomize those figures of walking, strolling and hiking which show that thinking and artistic practice are indeed »something that happens« (vorgeht, with the German »gehen« meaning happening as well as walking). Within the framework of these descriptions, the paper proposes the Saturnalia in ancient Rome – and the associated reversal of the usual order – as a revolutionary opportunity: as a chance to dis-order the relationships between human beings and nature, culture and nature, body and technology, and yet bring them into a nurturing and caring exchange.

Von einer persönlichen Unfallerfahrung und einem daraus resultierenden Titanimplantat ausgehend macht die Verfasserin einen geschichtlich weit-

räumigen Rundgang. Das thematische Streifgebiet umfasst Landschaften (innere und äußere), antike und heutige Mythen (Kronos und Gaia) sowie Ressourcenfragen (Extraktivismus), um der Frage auf den Grund zu gehen, was in unseren vergänglichen Körpern temporär gelagert und erfahrungsseitig archiviert wird. Anhand einer auf die gegenwärtige Debatte des Posthumanismus zielenden Abwägung zwischen gesunden und kranken, fitten und versehrten, humanen und non-humanen Körpern wird das Trauma der Natur, auch unserer eigenen, in den Blick genommen. Über weite Strecken ist der Text als belegloses Elaborat gehalten, und zwar gerade deshalb, um auf jene Figuren des Gehens, Spazierens und Wanderns zu kommen, die zeigen, dass Denken und künstlerisches Handeln nicht umsonst Vorgänge sind. Die Saturnalien im alten Rom und die damit verbundene Umkehrung der üblichen Ordnung werden im Rahmen der Beschreibungen als revolutionäre Chance entwickelt; eine Chance, die Relationen Mensch-Natur, Kultur-Natur und Körper-Technik in Unordnung und doch in pflegenden Austausch zu bringen.

Am 24. Juli 2021 ging ich im Osten Brandenburgs mit meinem Hund spazieren. Es war ein sonniger Tag, es sollte heiß werden, deswegen ging ich früh los. Nach einem erfrischenden Bad in einem nahegelegenen See ging ich barfuß weiter, den Hund an einer 15 Meter langen Leine, wir schlenderten durch ein Naturschutzgebiet. Dann kamen Menschen. In einem Auto. Sie fuhren rasch und dicht an uns vorbei, mein Hund folgte seinem Jagdinstinkt, riss mich um, zog mich hinter sich her. Ich schrie, bis ich meine Hand



aus der Schlaufe der Leine befreien konnte, 15 Meter weiter. Das Auto stoppte nicht. Auch als ich, am Boden sitzend, um Hilfe bat, als sie versuchten, an mir vorbei, zurück zu fahren, öffneten die Insassen, zwei ältere Menschen um die 80, nicht die Fenster, hielten nicht an, um mir zu helfen. Sand spritzte, als ihre Reifen dicht neben uns durchdrehten. Dann fuhren sie rückwärts davon. Ich habe sie nicht wiedergesehen. Seit dem 27. Juli 2021 trage ich Titan in meinem Körper. Eine Titanplatte half bei der Rekonstruktion meines Humeruskopfes, des oberen Endes meines Oberarms, Teil des komplexen Schultergelenks, das streng genommen kein Gelenk ist, sondern ein loser Verbund. In vier Teile war der Knochen bei meinem Sturz gebrochen. Schmerzen folgten, eine Operation, dann viel Ruhe. Mein Körpergedächtnis versucht sich nun an die Bewegungen zu erinnern, die ich früher einmal machen konnte, aber das Archiv ist nicht zugänglich, das Material funktioniert einfach nicht, die Verbindung ist gekappt. Mein Körper, ohnehin ein bereits gut gefülltes Archiv an Leben, auch sichtbaren Einschreibungen der Zeit in meiner Haut, Narben, Falten, Flecken, hat eine Erweiterung erfahren, eine Ergänzung, die mir zu denken gibt. Mit dem Titan trage ich nun ein Metall in mir, das wesentlich älter ist, als mein menschlicher Körper. Es hat eine andere Spannung, als mein fleischlicher Körper, etwas, was manche Menschen mit Implantaten wie meinem wohl spüren. Ich habe keine Ahnung, wo und unter welchen Umständen es gewonnen wurde. Titan kommt in der Erdkruste häufig vor, aber nicht in reiner Form. Auch auf dem Mond und in Meteoriten gibt es Titanvorkommen. Habe ich außerirdisches Material in meinem Körper? Ich weiß es nicht. Aber ich kenne seinen Namen: Titan. Namen, die wir Dingen geben, die uns umgeben, die Teil von uns werden, oder immer schon waren, erzählen viel. Dieser Name erzählt, dass er zur europäischen Kulturgeschichte gehört, der Kosmologie der griechischen und römischen Antike. Jener Zeit, in der basierend auf einer medialen Revolution, oder einer Kulturrevolution, Aufzeichnungen möglich und verbreitet wurden. Aufzeichnungen, die aufbewahrbar sind, sind nicht nur die Basis von Archiven, sie liegen auch am Grund des Theaters, so, wie wir es kennen. Mit der Ent-

wicklung der menschenförmigen Götter, mit der Abschaffung des Opfers, mit dem Ausbau der Landwirtschaft wurde damals eine neue gesellschaftliche Grundlage geschaffen. Systematisch aufgewertet wurde seit der europäischen Antike alles menschlich konnotierte. Systematischer Abwertung ausgesetzt blieb alles, was von diesem Begriff ausgeschlossen blieb: zunächst Frauen, Fremde und Sklaven, Behinderte, nicht-weiße menschliche Körper, außerdem alle nicht-menschlichen Körper der sogenannten Natur. Zwischen Verklärung von Natur, als etwas dem Menschen Fremden und ihrer Ausbeutung besteht vielleicht ein intrinsischer Zusammenhang. Eingeschrieben ist dem Begriff des Menschen – von Beginn seiner Selbsterzählung als freier Mann in der polis an – die Freiheit von Arbeit. Dem entspricht eine Aufteilung in eine öffentliche Sphäre, auf dem Marktplatz, im Theater, wo sich die so Befreiten treffen und eine private Sphäre des Hauses, oikos, an dem Frauen und Sklaven die inzwischen sogenannte reproduktive Arbeit verrichten, die bis heute aus der ökonomischen Gleichung kapitalistischer Gesellschaften ausgenommen bleibt. Politik wurde – und ich möchte sagen, wird bis heute – von einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe gemacht, die damals ausschließlich männlich war. Öffentlichkeit rekrutierte sich aus dieser Gruppe, die zugleich auch jene war, die Theater und Demokratie in ihrer engen Verzahnung initiierte. Der später geborene europäische Humanismus lebte von einer Idealisierung der Ursprungserzählungen der Antike, wie Theo Girshausen sie nannte. Legenden, könnte man sagen, die in den Dienst der Aufklärung gestellt wurden, in den Dienst des Kolonialismus, der Logik der Plantage, der Expansion des Kapitalismus, in der später auch Theater einen Bildungsauftrag analog humanistischer Ideale erhielt. Die Exklusivität dieses Dispositifs, das sich zunächst nur auf den weißen europäischen Mann bezog und wirklich alle anderen Körper ausschloss, steht nun schon lange in der Kritik. Posthumanismus ist ein Name dieser Kritik, der ebenso vielstimmig ausfällt, wie die neuere Position des planetarischen Denkens. Das posthumane Denken folgt in weiten Teilen dem berühmten Zitat Foucaults, die Figur des Menschen sei eine historische Figur, die vergehen wer-



de, wie ein Gesicht im Sand. Posthumanismus indes bleibt schon dem Begriff nach dem Humanismus verbunden. Ein posthumanistisches Theater würde Pflanzen, Tiere und nicht-weiße Menschen BIPOC und queers, Behinderte und Menschen mit anderen Begabungen als Publikum und als Akteur:innen einbeziehen, verließ aber nicht das Dispositif des bürgerlichen Theaters, das in der Tradition des europäischen Humanismus an der unauflöslichen Topologie der dualistischen Trennung zwischen Publikum und Akteur:innen auf der Bühne mit unterschiedlich gewichteter Handlungsfähigkeit festhält. Eine Trennung, die sich durch das wichtigste Archiv des Theaters, seine Bauten, auch weithin sichtbar erhalten hat. Noch aus der Antike existieren Bauten, bzw. ihre Ruinen und Texte, bzw. ihre Übersetzungen, die uns vermitteln, was das Theater damals möglicherweise war. Durch alle Transformationen und Brüche hindurch bleibt diese Erzählung wirksam, ein Archiv, das performativ wirksam ist.

Kannibalismus gehört zu den menschenförmigen Göttern der Gründerzeit europäischer Archive ebenso wie Metamorphosen von Mensch zu Tier, Pflanze, Stein, Gott, oder umgekehrt. In der Kosmologie der griechischen und später der römischen Antike, nehmen die Götter Menschenform an. Als menschenförmige Götter ermöglichen sie das Narrativ einer menschenförmigen Welt. Diese Welt ist voller Gewalt und Zerstörung, das jedenfalls berichtet Hesiod in der Theogonie. Der Himmel – Uranos – trifft in dieser Erzählung auf die Erde – Gaia – und aus dieser Verbindung entstehen unter anderem die Kinder Kronos und Rhea. Diese wiederum bringen die Kinder Hestia, Poseidon, Hades, Demeter, Zeus und Hera hervor. Kronos verschlingt alle seine Kinder, nur Zeus kann Rhea vor ihm retten, indem sie ihm an seiner statt einen in eine Windel gewickelten Stein zur Speise reicht. In einer Höhle verborgen kann Zeus heranwachsen. Später erbricht Kronos den Stein, der dann als *omphalos* in Delphi platziert und verehrt wird, sowie alle weiteren Kinder. Da Uranos alle seine titanischen Kinder verachtete und er sie weit entfernt verbannte, brachte Gaia ihre Kinder fortan im Geheimen zur Welt und stiftete Kronos an, Uranos zu entmannen. Diese ersten männlichen

Götter haben offensichtliche Probleme mit ihrem Nachwuchs, sie stellen sich gegen eine genealogische Abfolge durch Verzehr der Kinder oder deren Verbannung. Kronos wurde bereits früh mit Chronos, also dem Gott der Zeit in Verbindung gebracht, bis hin zur Verschmelzung beider Figuren zu einer. Und so kommt die Rede von der Zeit, die ihre Kinder frisst, zustande; der Titan Kronos fraß seine göttlichen Kinder. Rom generierte jeweils eigene Versionen der griechischen Götter in einer Melange mit etruskischen und anderen Kosmologien. Saturn, als römischer Kronos, wurde zu einer zentralen Gestalt, die bis weit in die Neuzeit hinein Rätsel aufgab. Saturn ist zugleich der Name des damals äußersten Planeten unseres Sonnensystems, hier beginnt die Unterwelt. Die Götterwelt der Römer und der Griechen war zutiefst verbunden mit der Beobachtung der Himmelskörper, der Planeten und deren Einfluss auf hiesige Körper. Astrologie war keine esoterische Wissenschaft, sondern aufs Engste mit der Moralphilosophie verknüpft. Klibansky, Panofsky und Saxl haben in ihren kunsthistorischen Untersuchungen zur Melancholie ausgehend von Dürers berühmter *Melencolia I* 1514 die Wirksamkeit der Saturnvorstellungen unterschiedlicher Provenienz für die Konzeption künstlerischer Kreativität untersucht. Saturn wurde als Gott des Ackerbaus mit der Sense dargestellt, was später zu einer Verknüpfung des Saturn mit Unglück und einer Gleichsetzung des Saturn mit dem Tod führte. Das Gefühl, nichts tun zu können, angesichts des Laufs der Welt handlungsunfähig zu sein, bedingte Melancholie, Saturn galt als Treiber derselben. Dabei stand er Hesiod und der Geschichtsschreibung als Symbol für das verflossene goldene Zeitalter. Saturn war als Ackerbaugottheit mit Arbeit verbunden, mit Ordnung und Disziplin. Zugleich aber hat er tricksterhafte Züge, indem Menschen mit Saturn gegen die Natur wetten. Das Archiv des Ackerbaus ist die Erde, der Boden, ist das Saatgut und das Wissen um die Bedingungen einer guten Ernte. Saturn schafft Ordnung im Dienste der Ernte und eröffnet zugleich die Möglichkeit der Störung, der Umkehrung der Ordnung in den alljährlich im antiken Rom zelebrierten Saturnalien. Sie fanden zum Ende der Winteraussaat statt und waren riesige Bauernfeste mit kar-

nevalesken Zügen. Standesunterschiede wurden aufgehoben, Wein konsumiert und auch Sklaven und Kinder wurden beschenkt. Der Aufhebung der Ordnung folgte ihre strikte Wiedereinführung spätestens zum Jahresende. In den Saturnalien bricht sich Bahn, was Saturn selbst sonst bannt, als Ordnungshüter und Wahrer von Traditionen. Die Saturnalien zeigen eine andere Ordnung, eine andere Erzählung und sind damit voller revolutionärem Potential.

Seit August 2020 befinde ich mich als Lehrling des Bodens auf Wanderschaft. Der Titel dieses Projektes, das ich als künstlerische Forschung im Rahmen eines Forschungsfreisemesters begonnen habe, lautet FERMATE: A LANDSCAPE PLAY. Die Fermate ist in der Musik eine Pause. In italienischer Sprache ist die *fermata* eine Haltestelle. *Fermare* bedeutet etwas zu schließen. Anekdotisch berichtete mir ein Student zu Beginn des ersten Lockdowns im Frühjahr 2020, dass dieses musikalische Zeichen früher Corona hieß. Eine Krone als Pause, die Pause als Krönung. Unsere Pause, die Unterbrechung des Alltags damals, schien mir eine Chance zu beinhalten und eine Aufforderung, etwas Neues zu tun. Ursprünglich hatte ich geplant, in meiner lehrfreien Zeit nach Indien zu reisen und dort von Vandana Shiva zu lernen, der großen Gegenspielerin Monsantos, die mit ihrer Farm, ihren Lehren zu kleinen Farmen und zu Saatgutsammlung und -austausch revolutionär agiert. Ihre Botschaft ist klar und eindeutig: Wer das Saatgut kontrolliert, kontrolliert das Leben auf dem Planeten. Diese Lehren wollte ich mir aus der Nähe, das Leben auf dem Land ansehen, die Möglichkeiten der Landwirtschaft im kleinen Maßstab untersuchen. Das war dann so nicht möglich. Stattdessen begann ich eine Wanderung durch Deutschland, die ich in Aneignung handwerklicher Traditionen als Wanderschaft bezeichne. Die FERMATE sollte eine Pause meiner Lehrtätigkeit markieren und mich umgekehrt in die Lehre bringen. Mit einer behaupteten Dauer von drei Jahren und einem Tag übernahm ich den Zeitraum, den Gesell:innen traditionell auf Wanderschaft gehen. Alles, was in dieser Zeit stattfindet, betrachte ich als Teil der FERMATE, geschieht es nun während ich wandere, oder wenn ich zu Hause bin. Faktisch habe ich mir die Formate des Handwerks angeeignet und

bilde nun meine eigene Zunft, meinen eigenen Schacht. Eine Zunft regelt bis heute das, was sich für ein Handwerk ziemt. Also stellte eine Zunft einen ethischen Kodex dar, der das Leben entlang des Handwerks organisierte. Das Leben widmete sich der Arbeit und der Gemeinschaft. Ein Schacht organisiert innerhalb einer Zunft die Wanderjahre der Gesellen und erst in jüngerer Zeit, auch der Gesellinnen. Zunächst den Frauen verschlossen, sind inzwischen auch Frauen in Kluft, der Kleidung der Zünfte und nach dem Kodex der Schächte auf Wanderschaft. In der Regel bedeutet dies, dass die Wandergesell:innen für diese Zeit nicht zurück zu dem Ort können, an dem sie aufgebrochen, an dem sie zu Hause sind. Drei Jahre und einen Tag sind sie Fremde, fremd geschrieben und dürfen sich dem Ort nur bis auf 50 Kilometer nähern. In dieser Zeit wird nicht mit dem Handy operiert, es wird kein Eigentum angehäuft, usw. Ein Kodex regelt das Verhalten, der dazu beitragen soll, dass auch in Zukunft wandernde Gesell:innen gern gesehene Gäste an allen Orten der Welt sind. Die Etablierung dieses Brauchs hatte ganz klar ökonomische Gründe, denn eine Stadt, ein Ort konnte nur eine bestimmte Anzahl von Meistern eines Faches ernähren, es gab nur eine bestimmte Anzahl von Werkstätten einer jeweiligen Zunft. Mit der Industrialisierung Europas und der Entwicklung der Gewerkschaften haben die Zünfte an Bedeutung verloren. Dennoch sind sie in Deutschland bis heute diejenigen, die den Zugang und die Möglichkeiten der Berufsausübung im Handwerk regulieren. Hier wird Wissen verwaltet, weitergegeben und geschützt. Historisch war es manchen Gewerken nicht gestattet, auf Wanderschaft zu gehen, um das Wissen an einem Ort zu belassen. Rituale sind ebenso wichtig wie Insignien, ein Zunftwappen oder das Archiv einer Zunft in Form einer Zunfttruhe oder -lade. Hier wurden wichtige Schriftstücke und Materialien oder Geld verwahrt. Zu rituellen Anlässen wurden die Zunfttruhen geöffnet. Sie sind meist sehr kunstvoll gestaltet und selbst Ausweis der Handwerkskunst. In den Zunfttruhen verkörpert sich die Ökonomie und die Tradition eines Handwerks, sie sind damit Material der Sicherung einer Ordnung, der sich die Zünfte verschrieben hatten. Sukzessive gestalte auch ich für die FERMATE eine

Zunfttruhe, die das Archiv meiner Reise in Form von gesammelten Artefakten, Aufzeichnungen und meiner Kluft darstellt.

Ganz offensichtlich hat die Wanderschaft als historische Institution eine hohe Attraktivität und einen nostalgischen Wert für viele dem Handwerk verbundenen Menschen. An diese Ebenen wollte ich anschließen. Also entwickelte ich eine Kluft als Kostüm, in dem ich laufen würde, ich formulierte für mich ein Regelwerk der Wanderschaft und ich legte eine Strecke fest. Dies im klaren Gegensatz zu der traditionellen Wanderschaft. Ebenso im Gegensatz zu der klassischen Wanderschaft wandere ich nicht aus einer Zunft heraus, ich bin auch nicht Gesellin eines klassischen Handwerks. Vielmehr interessiert mich die Landschaft selbst, der Boden, das, was wir als Natur bezeichnen und die Menschen, die in engem Austausch mit dieser leben und arbeiten. Klassischerweise begibt sich ein junger Mensch auf Wanderschaft, am Ende der Lehrjahre, vor den Meisterjahren. Ich hingegen bin Anfang 50 und diese Reise markiert auf andere Weise ein »coming of age« als das üblicherweise der Fall ist. Ich reise als Frau allein und das ist ein großes Thema in Gesprächen, in die ich auf meinem Weg verwickelt werde.

Meinen Weg betrachte ich als »landscape play«, als ein Spiel mit der Landschaft, ein Landschaftstheater oder, wie ich bald präzisierte, als Entwicklung eines planetarischen Theaters. Die Voraussetzung hierfür bildete Getrude Steins Forderung, Theater möge sich so entfalten wie eine Landschaft, durch die sie hindurchschreite. Ihre offensive Langeweile im Theater konnte ich teilen und mich interessierte, was das bedeutete, eine Landschaft zu durchwandern und dies als Theater zu erfahren. Es ging darum, das, was Stein gefordert hatte, einfach zu tun. Eine weitere Voraussetzung dieses Projektes besteht in dem seit einiger Zeit von mir kultivierten Interesse an den Überschneidungen der Felder von Kultur und Agrikultur, des Anbaus von Pflanzen und der Kultivierung von Menschen in den unterschiedlichen Bereichen. Allein auf Wanderschaft als Lehrling des Bodens, der Kulturlandschaft, die ich bisher durchlaufen habe und im Gespräch mit Menschen, die dort leben und diesen Boden bearbeiten, habe ich mich oft genug vom Wald beobachtet

gefühlt. Ich habe wahrgenommen, wie Vögel andere Tiere bei meinem Eintritt in den Wald warnten oder wie ich durch den Klang meiner Schritte und Wanderstöcke Wildschweine in die Flucht trieb. Ich begann, meine Bewegungen weniger als Zeichnung in die Natur wahrzunehmen und mehr als eine Aufführung, als eine Darstellung, die ich eher unfreiwillig und zuweilen sicherlich sogar in unfreiwilliger Komik selbstversunken für nicht menschliche Körper realisierte. Diese Art der Praxis des Gehens in der Natur ist eher mit *Land Art* verwandt über die großen *Walking Artists* des vergangenen Jahrhunderts. Mir geht es dabei aber um die inhärente Theatralität und darum, sie fruchtbar zu machen für ein Theater, das sich gegenwärtig deutlich in Richtung auf den digitalen Raum im Wandel befindet, weniger aber nach draußen geht, dahin, wo es in der europäischen Tradition seinen Ursprung hat, in den Teil der Kultur, den wir Natur nennen.

Diese Wanderschaft hat mich bisher vom Nordosten Brandenburgs, wo ich seit über 20 Jahren meinen Zweitwohnsitz habe, nach Dresden und weiter Richtung Leipzig geführt. Ich laufe von hier aus zurück in den Westen, da wo meine Familie herkommt, dahin, wo ich geboren wurde. Aber ich gehe natürlich nicht zurück zu meinem Ursprung, das halte ich für unmöglich und das möchte ich auch mit einem planetarischen Theater nicht vorschlagen. Was den Ursprungserzählungen von Theater, von denen u.a. Theo Girshausen so virtuos berichtet hat, gemein ist, ist das weitreichende Ausblenden einer Untersuchung des Theaters im antiken Griechenland als Landschaftstheater, als ein Theater, das zu großen Teilen mit freier Sicht auf die umgebende Natur, manchmal spektakulär am Meer oder zwischen Hügeln situiert war, wie wir noch heute bei Besuchen der Ausgrabungsstätten nachvollziehen können. Bemerkenswert bleibt, dass in der Folge der Etablierung menschenförmiger Götter, in der Folge des Auswanderns des Chors aus den ländlichen Dionysien in die Theater der Polis, alles nicht-menschliche sukzessive aus dem Theater ausgeblendet wurde. Die Exklusion des offen zutage Liegenden, der umgebenden Landschaft, ist dabei nur eine Signatur einer prinzipiellen Fixierung auf menschliche Geschichten, die

in einem Rahmen situiert werden, der selbst nicht thematisiert wird, zugleich aber die Möglichkeitsbedingung der Geschichten ausmacht. Ulrike Hass hat zuletzt die Figur des Chors ausführlich behandelt und in seiner uns zuerst bekannten Form mit dem Auswandern aus den Dionysien auf dem Land, den Exzessen, die damit verbunden waren, auch eine neue Kosmologie ausgemacht, die in den Theatern der damaligen Zeit erzählt und durchsetzungsfähig gemacht wurde. War zuvor die menschliche Geburtigkeit, wie manche meinen eine eher matrilineare Erzählung, gesellschaftsbindend, spielte zunehmend die mit Aristoteles philosophisch ausformulierte Zeugungstheorie der neu entstehenden Patrilinearität in den Tragödien eine Rolle. Auch der erst kürzlich verstorbene Religionsphilosoph Klaus Heinrich sortierte den damals entstehenden Dualismus aus Theorie und Theater auf einer sprachlichen Wurzel in diesen Kontext einer Verehrung menschenförmiger Götter ein, deren Tragödien allzu menschlich in den Festspielen der Dionysien erzählt wurden und die vormalig im Ritual sich manifestierende *Schau* durch das Theater als Staatskult ersetzten. In der Fortsetzung der an Häuser gebundenen Theatergeschichte zu späterer Zeit setzt sich immer weitergehender der Ausschluss alles Nicht-menschlichen auf europäischen Bühnen durch. Die Geologin Marcia Bjornerud fasst es knapp zusammen: An Geschichten, die nicht vom Menschen handeln, haben Menschen wenig Interesse. Was wir also spätestens mit dem Theater seit seiner Gründung in der griechischen Antike praktizieren, ist eine Fokussierung auf Menschen, die nicht nur problematisch ist, weil der Begriff des Menschen von vornherein exklusiv formuliert war – wie auch die Beteiligung an Theateraufführungen –, sondern auch alles ausblendete, was als Ermöglichung menschlichen Lebens im Verlauf von Bedeutung war und ist. Wenn wir uns im Moment, wie ich glaube, in einer sich zuspitzenden Situation einer klimatischen Katastrophe befinden, die letztlich menschliches Leben auf der Erde unmöglich machen wird, dann benötigen wir vielleicht einmal mehr eine neue Kosmologie, die spekulativ im Kontext von Theater erprobt werden könnte. Und mit ihr ein Verständnis von Archiv, das vom Material ausgeht, das

wir als Trägermaterial in der Regel dualistisch entwerten. Material hat eine eigene Handlungsmacht, Materie spricht und agiert, sie ist nicht einfach als Trägerin anderer Informationen da, sondern erzählt sich zunächst einmal selbst. Das betrifft auch geformte Materie, so wie die Theaterhäuser, die wir in Deutschland haben, als Ensemblebauten zumeist im Stadtzentrum gelegen. Oft genug stehen diese unter Denkmal- oder Ensembleschutz, die historische Form muss gewahrt bleiben. Die Form aber definiert, was und wie gespielt wird, wie die Distribution von Handlungsfähigkeit an diesen Orten ausgelegt ist. Über hundert Jahre alte, damals revolutionäre Theaterentwürfe sind bis heute nicht umgesetzt, weil wir an diesen Häusern und ihrer Logik der Repräsentation festhalten. Damit halten wir auch an der damit verbundenen Arbeitsethik und den Zwängen der Produktion fest. Eine neue Logik von Archiven blendete die sogenannte Natur nicht aus, reduzierte Material nicht zum Träger einer wichtigeren Botschaft, sondern fokussierte die Performativität von Materie und unsere Verflechtung als Menschen mit nicht-menschlichen Körpern. Schmerzhaft wird mir auf meiner Wanderschaft immer wieder bewusst, welches gigantische Archiv wir in Form der Landschaften gestaltet haben, die wir landwirtschaftlich hervorbringen. Wir behandeln den Boden, die Erde wie tote Materie, die wir beschreiben und ausbeuten können. Andere Zugänge sind notwendig.

Wie denken Wälder? Das ist die Frage, die den Anthropologen Eduardo Kohn in seiner Monographie über eine mehr als menschliche Anthropologie befasst. Aus der Perspektive einer Quechua sprechenden Runa Dorfbewölkerung am Amazonas denken eben nicht nur Menschen, sondern auch Tiere, Pflanzen, Steine und so etwas Komplexes wie ein Wald. Der Wald wird damit ebenso wie alle anderen nicht-menschlichen Körper zu einer ebenso validen Öfentlichkeit, wie menschliche Körper. Nicht nur der Wald, den wir gern auch dann verklärend durchwandern, wenn er der Logik der Plantage folgt, Kompost z. B. ist ein lebendiges und durchaus performatives Archiv, das etwas Neues hervorbringt. Mit Eduardo Kohn: Kompost denkt. Mein Körper, mit meiner momentanen Behinderung, ist ein Archiv, das

ebenso verfällt und sich wandelt, wie der Rest der Welt, er ist Kompost und er denkt. Wenn Archiv, dann Wandel, wenn Archiv, dann eines, das seine eigene Materialität mitdenkt. Wenn Archiv, dann als Verflechtung. Titan ist nicht nur äußerst beliebt in der Medizintechnik als Implantat aller möglicher Arten, so wie in meinem Oberarm, Titan kommt als ultraleichtes Metall allenthalben zum Einsatz. Es ist ebenso als Material für Rollstühle, wie als Gehäuse für Notebooks oder Uhren im Einsatz. Das Spezifikum im Einsatz in der chirurgischen Orthopädie liegt in der Osseointegration, bei der Knochen fest an das Implantat anwachsen. Das ist außergewöhnlich und vielleicht so etwas ähnliches wie Mykorrhiza. Festigkeit und Leichtigkeit haben dem Element den Namen eingetragen, das ich nun auch in meinem Körper trage, wie so viele andere Menschen. Wir verkörpern damit trotz allem die Logik des Extraktivismus, ohne den es keine Titangewinnung gäbe. Ebenso, wie ich bei meinem Spaziergang im Naturschutzgebiet die Anwesenheit der Technik, die Anwesenheit von Menschen ausgeblendet habe und barfuß im Sand lief, unvorbereitet auf eine Begegnung, blenden wir so häufig die Bedingungen aus, unter denen wir an einem Ort sind und etwas hervorbringen. Digitalität in der von uns momentan vorangebrachten Form kommt nicht ohne seltene Erden aus und stellt damit eine Extremform des Extraktivismus dar. Das Archiv der Erde ist Teil dieses Tuns, transformiert es und wird zugleich durch es verwandelt. »All that you touch you change,« schreibt Octavia E. Butler in ihrer Parabel vom Sämann, »all that you change changes you.« Und: »The times are urgent, let us slow down,« sagt der nigerianische Philosoph Bayo Akomolafe immer wieder. Das gilt auch für das Denken von Archiven, denen ich Saturnalien wünsche, die sie transformieren und nachhaltig revolutionieren.

## Bibliografie

- Akomolafe, Bayo: »The Times are Urgent: Let's Slow Down«, <https://www.bayoakomolafe.net/post/the-times-are-urgent-lets-slow-down> (Zugriff am 01. Oktober 2021).
- Bjornerud, Marcia: *Zeitbewusstheit. Geologisches Denken und wie es helfen könnte, die Welt zu retten*. Berlin 2020.
- Bohnenkamp, Antje: *Mit Gunst und Verlaub. Wandernde Handwerker: Tradition und Alternative*. Göttingen 2020.
- Butler, Octavia E.: *Parable of the Sower. Four Walls Eight Windows*. New York 1993.
- Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*. Berlin 1999.
- Hass, Ulrike: *Kraftfeld Chor. Aischylos, Sophokles, Kleist, Brecht*. Berlin 2020.
- Heinrich, Klaus: *anthropomorphe. Zum Problem des Anthropomorphismus in der Religionsphilosophie*. Dahlemer Vorlesungen 2. Frankfurt am Main 1986.
- Hesiod: *Theogonie*. Übersetzt und erläutert von Raoul Schrott. Frankfurt am Main 2016.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1990.
- Kohn, Eduardo: *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley/Los Angeles/London 2013.
- Sparkly Kat, Alice: *Postcolonial Astrology. Reading the Planets through Capital, Power and Labor*. Berkeley 2021.
- Stein, Gertrude: *Lectures in America*. Boston 1985.



# Archivierte Artefakte als Agenten eines Wissenstransfers. Das »Prachtboot« der Insel Luf – ein Schlüsselobjekt des Berliner Humboldt Forums

Kristiane Hasselmann

## Abstract

The paper analyses how archived artifacts might become agents for knowledge transfer. Focusing on a so-called »Prachtboot« (magnificent boat) from the Luf Island, which is on display in the Humboldt Forum in Berlin, and on current debates surrounding this object, the author reflects on the role of the museum and the position of this artifact within the architecture of the Berlin Palace. Thus, questions of the position of ethnological collections in post-colonial times are analysed through a specific case study, intentionally withholding unambiguous answers. Rather, the museum – as a place of intensive encounters with objects and their histories – is understood as the central site for negotiating these questions.

Der Beitrag befragt archivierte Artefakte als Agenten im Kontext von Wissenstransfers. Kristiane Hasselmann untersucht das »Prachtboot« der Insel Luf und den damit verknüpften, hochaktuellen Diskurs als ein Beispiel für einen solchen Transfer und reflektiert dabei explizit die Rolle des Humboldt Forums und die Position dieses Artefakts innerhalb der Architektur des Berliner Schlosses. Die Frage nach dem postkolonialen Umgang mit ethnologischen Sammlungen wird auf diese Weise entlang eines konkreten Beispiels ausgebreitet, wobei eindeutige Antworten bewusst ausbleiben. Das Museum als Raum einer intensiven Objektbegegnung und spannender Objekt-

geschichte(n) wird als ein zentraler Ort für die Auseinandersetzung eben dieser Frage begriffen.

*Living archives* haben einen doppelten Auftrag: zum einen, das Lebendige einzufangen und die bestmögliche, archivierbare Dokumentation immaterieller Kulturgüter wie der performativen Künste zu erstellen und langfristig verfügbar zu machen; zum anderen, Dinge/Archivalien sowohl im Hinblick auf ihren historischen Kontext als auch den aktuellen Diskurs lebendig und in Bewegung zu halten. Beim musealen Kuratieren wie auch der Wissenschaftskommunikation gehen *artistic research* und die Vermittlung wissenschaftlicher Standards und Methoden eine spannungsreiche Verbindung ein, in der die Narration derzeit ähnlich unter Ideologieverdacht gerät wie die ethnologische Sammlung selbst.

## Zum postkolonialen Umgang mit ethnologischen Sammlungen

Die Präsentation ethnologischer Sammlungen wird in der Öffentlichkeit zunehmend als prekär wahrgenommen. Völkerkunde- und ethnologische Museen ächzen jedoch schon seit langem unter der Last ihres kolonialen Erbes, denn bis heute spiegeln »[...] nicht nur das Sammeln, [sondern] auch andere museale Praktiken [...] koloniale Vorstellungen und Ansprüche wider [...]«, heißt es im Positionspapier des Ethnologischen Museums Berlin:



Den Museen in Berlin kommt eine besondere Bedeutung zu, da sie laut Bundesratsbeschluss des Deutschen Reiches 1889 zu zentralen Sammelstellen für natur- und kulturhistorische Objekte aus den deutschen Kolonien erklärt wurden. Der Beschluss besagte unter anderem, dass alle aus den Kolonien eingehenden, nach damaligen Standards als »wissenschaftlich« deklarierten Sammlungen, die sich Teilnehmer\*innen auf staatlich finanzierten »Expeditionen« aneigneten, an das Königliche Museum für Völkerkunde bzw. das Museum für Naturkunde und das Botanische Museum in Berlin zu senden waren. Ab dem Jahre 1896 wurden die Bestimmungen des Bundesratsbeschlusses explizit auch auf Kriegszüge ausgedehnt, die zum damaligen Zeitpunkt als »Strafexpeditionen« bezeichnet wurden und Gewalt geradezu legitimierten.

Aber auch in der Ausstellungspraxis und Wissensvermittlung des Museums wurden koloniale und rassistische Weltbilder reproduziert. Ausstellungsobjekte dienten als Repräsentanten bestimmter Regionen und präsentierten vermeintlich homogene Völker, denen die Teilnahme an der Weltgeschichte und somit die Gleichzeitigkeit mit europäischen Gesellschaften verweigert wurde. Während das offizielle Ziel darin bestand, für ein besseres Verständnis fremder Kulturen zu werben, stützten die Ausstellungen oftmals stereotypisierende und rassifizierende Vorstellungen.<sup>1</sup>

Neben der kritischen Beschäftigung mit der Geschichte der eigenen Institution, der provenienzgeschichtlichen Aufarbeitung einzelner archivierter Objekte sowie dem Dialog mit den Herkunftsgesellschaften und der Prüfung von Restitutionsansprüchen werden von Museen neue Ausstellungskonzepte und Präsentationsweisen ersonnen, die einen anderen Umgang mit diesen Artefakten erproben.

Folgende Strategien und Tendenzen lassen sich dabei ausmachen:<sup>2</sup>

1. regionale Ausstellungen, die einzelnen Kulturen oder Gesellschaft gewidmet sind
2. Museen als Interaktionsräume, Kontaktzonen und/oder (sakrale) Räume der Begegnung, eines gemeinsamen kulturellen Gedächtnisses und der gemeinschaftlichen Traditionspflege (vornehmlich in Siedlerstaaten mit autochthonem Bevölkerungsanteil, nationalen Minderheiten oder Volksgruppen, wie bspw. das Museum of Anthropology University of British Columbia, Vancouver)
3. Annäherungen an indigenes Wissen unter Betrachtung besonderer Praktiken und Technologien, die Menschen lokal hervorgebracht haben und sich im Sinne der *new material culture studies* analysieren lassen
4. Ausstellungen, die einen themenbezogenen, kulturvergleichenden Ansatz verfolgen
5. die Inszenierung von Exponaten als zeitlose Kunst und Kunstfertigkeit unter Gesichtspunkten einer westlich geprägten globalisierten ästhetischen Weltsicht
6. die »Befreiung« der Objekte vom Stigma kolonialer Gegenstände durch radikale De- und Rekontextualisierungen. *En vogue* ist derzeit die Einladung bildender Künstler:innen, Designer:innen, Performer:innen, die einen vermeintlich »unbelasteten Umgang« mit ethnologischen Objekten pflegen, experimentelle Ausstellungs-

<sup>1</sup> »Die koloniale(n) Debatte(n) und das museale Selbstverständnis. Ein Positionspapier des Ethnologischen Museums, Kolonialismus und das Ethnologische Museum Berlin«, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/ethnologisches-museum/sammeln-forschen/kolonialismus/> (Zugriff am 9. Oktober 2021).

<sup>2</sup> Hauser-Schäublin, Brigitta: »Von kulturellen Kostbarkeiten zu Dingen zweifelhafter Herkunft – Perspektiven auf außer-europäische Sammlungen in westlichen Museen«, Ringvorlesung »Wissensort Museum. Traditionen – Positionen – Perspektiven« an der Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Göttingen vom 26. Januar 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=HNyph6u9DMY> vom 12. Februar 2016 (Zugriff am 9. Oktober 2021); Mauksch, Stefanie/Rao, Ursula: »Vom Wissen der Objekte. Auf der Suche nach reflexiven Ausstellungskonzepten in der Ethnologie«, in: Hoins, Katharina/von Mallinckrodt, Felicitas (Hg.): *Macht, Wissen, Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*. Dresdner Schriften zu Kultur und Wissen, Band 1. Bielefeld 2019, S. 109–126.



formate und innovative Interventionen erarbeiten, um einen »lebendigen Gegenwartsbezug« herzustellen.<sup>3</sup> Auf der Suche nach Antworten auf die Frage, wie sich Museumskritik wirksam formulieren und nachhaltig in den Institutionen verankern lässt, werden neue Fragen formuliert – häufig allerdings unter Inkaufnahme des Verlusts ursprünglicher Bedeutungen sensibler Objekte.<sup>4</sup>

Soweit die sehr kurze Skizze kuratorischer Angebote/Versuche/Experimente für den Umgang mit kultureller und historisch bedingter Fremdheit.

Während künstlerische Erprobungen auf aufsehenerregende Weise neue Fragestellungen generieren und zur Diskussion stellen können, geraten im musealen Setting vermeintlich festgestellte Objekte erst unter Verwendung wissenschaftlicher Methoden ernsthaft in Bewegung, enthüllen spezifische Objektbiographien und Wissensoikonomien,<sup>5</sup> die es wert sind, von einem interessierten Publi-

kum erkundet zu werden.<sup>6</sup> Diese Transfer- und Verflechtungsgeschichten (*entangled histories*) beziehen sich zum einen auf die kulturhistorischen, aber eben auch auf kuratorische, institutionelle und sammlungspolitische Dynamiken, unter deren Bedingungen ein Objekt überhaupt erst zur Archivalie oder zum Ausstellungsobjekt wird; zum anderen auf Wissenstransfers, die vor Einbringung ins Museum, aber auch seither an und mit ihm stattgefunden haben.<sup>7</sup>

Mithilfe eines solchen wissenschaftlichen Ansatzes soll nachfolgend der Versuch unternommen werden, vom archivierten Artefakt ausgehend eine historische Kunst-, Lebens- und Wissenspraxis in ihrem spezifischen geographischen und sozio-politischen Kontext auszulesen und im historischen und aktuellen Bezugsfeld zu problematisieren. Selbstverständlich ist eine einzige Fallstudie allein nicht geeignet, die postkoloniale Debatte um ethnologische Sammlungen grundsätzlich aufzuarbeiten. Auch lässt sich aus ihr

3 Dabei wird sowohl die Arbeit mit Bildenden Künstler:innen der Herkunftsländer als auch europäischen Vertreter:innen erprobt, die keinen spezifischen Bezug zu indigenen Objekten mitbringen. Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem. Berlin 2015, S. 149.

4 Die Analyse des Humboldt Labs von Johanna Di Blasi fällt angesichts der Beobachtung, dass ethnologische und kuratorische Expertise in vielen Fällen konsequent verworfen wurde, ernüchternd aus. Vgl. Di Blasi, Johanna: *Das Humboldt Lab. Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende*, Edition Museum. Bielefeld 2019.

5 Der DFG-Sonderforschungsbereich »Episteme in Bewegung« hat mit »Wissensoikonomien« ein Konzept entwickelt, das die Komplexität der multidirektionalen Dynamik vormoderner Prozesse des Wissenswandels in miteinander verflochtenen, pluralen Transfers genauer beschreibbar macht. Es verdeutlicht, dass komplexe kulturelle Verflechtungen keinen rein passiven Kontext für Wissenstransfers darstellen, sondern für Entstehung und Wandel von Wissen konstitutiv sind. Schmidt, Nora/Pissis, Nikolas/Uhlmann, Gyburg (Hg.): *Wissensoikonomien. Ordnung und Transgression vormoderner Kulturen, Episteme in Bewegung. Beiträge zur einer transdisziplinären Wissenschaftsgeschichte*, Band 18. Wiesbaden 2021.

6 In seiner ersten Förderphase 2012 bis 2016 hat der SFB im Rahmen eines Transferprojekts »Gegenstände des Transfers. Konzepte zur Vermittlung von Transferprozessen zwischen Nahem Osten und Europa in der Vormoderne im musealen Kontext« (Vera Beyer, Isabelle Dolezalek und Sophia Vassilopoulou) solche wissenschaftlichen Interventionen an vormodernen Objekten im Museum für Islamische Kunst erprobt und sehr erfolgreich transkulturelle Bezüge und Transfers sichtbar gemacht: <http://www.objects-in-transfer.sfb-episteme.de> (Zugriff am 10. September 2021).

7 Das Konzept der *Objektepistemologien* des Altorientalisten Markus Hilgert legt analytische Zugänge zu historischen sozialen Praktiken sowie den damit verbundenen Geltungs- und Wertzuschreibungen. *Objektepistemologien* inspirieren dazu, die dem Objekt anhaftenden Aushandlungsprozesse auszulesen, die sie zu Agenten eines Wissenswandels werden lassen. Vgl. Hilgert, Markus: »Von der ›Ambivalenz der Dinge‹ zur Objekt-Politik. Objektepistemologien im Spannungsfeld von Wissenschaft, Gesellschaft und Politik«, in: ders./Simon, Henrike/Hofmann, Kerstin P. (Hg.): *Objektepistemologien. Zur Vermessung eines transdisziplinären Forschungsraums*. Berlin 2018, S. 9–31, [https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20548/bsa\\_059.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20548/bsa_059.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Zugriff am 26. August 2021).

keine Empfehlung für einen allgemeinen Umgang mit sogenannter »Beutekunst« ableiten. Sie dient vielmehr der Exemplifizierung, in welcher Komplexität bei Ausstellungsentscheidungen Fragen des »ob« und des »wie« zu beantworten sind, damit »vergangene und gegenwärtige Diskurse zu, Konzeptualisierungen von und Handlungsroutinen an mit und infolge von Dingen« produktiv in Beziehung gesetzt werden können.<sup>8</sup>

### Fallstudie: Das »Prachtboot« von der Insel Luf

In den Fokus der Debatte und die Problematisierung ethnographischer Sammlungen geriet im Zuge der Öffnung des Humboldt Forums im historischen Zentrum Berlins das sogenannte »Pracht-« oder »Prunkboot« von der Südseeinsel Luf.<sup>9</sup> Das ozeanische Auslegerboot ist ein langes, schmales, aus Holz geschnitztes Plankenboot, dessen Teile durch eine Stecktechnik so ineinandergefügt wurden, dass man ohne Nägel auskam. Neben Bindungen aus Rotan und Kokosfaserschnur wurde pflanzliche Kittmasse verwendet, um die Bindungen abzudichten. Das digitale Archiv der Staatlichen Museen zu Berlin listet als Materialien darüber hinaus Bambus, Pflanzenfasern, Federn, Textil und aus Palmblattstreifen geflochtene Segel.<sup>10</sup> Das knapp zehn Meter hohe, etwas über 15 Meter lange und sechseinhalb Meter breite Wasserfahrzeug bot ca. 50 Personen Platz. Seine Größe, die aufwändigen Schnitzereien und prachtvollen Verzierungen in roter, schwarzer und weißer Farbe markieren seine heraus-

gehobene Bedeutung. Das hochseetüchtige Handels- und Kriegsschiff kam jedoch nie zum Einsatz und wurde zu einer Zeit gefertigt, als bereits nicht mehr genügend Personen auf der Insel lebten, um es zu Wasser zu lassen.

Das Luf-Boot befindet sich heute im Bestand des Ethnologischen Museums Berlin und ist seit dem 23. September 2021 im neu eröffneten Humboldt Forum zu sehen.<sup>11</sup> Es kam 1904 nach Deutschland und gehört heute – wie die Benin-Bronzen – zu den umstrittensten Beutekunst-Objekten im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin. Seine Provenienzgeschichte ist bis heute nicht ausreichend aufgearbeitet. Die Staatlichen Museen sehen sich massiv dem Vorwurf ausgesetzt, unter dem Deckmantel eines vermeintlich rechtmäßigen Erwerbs viel zu lange aggressive koloniale Akte der Vernichtung und Aneignung verharmlost, einen intransparenten Umgang mit der Erwerbsgeschichte gepflegt, letztere im offiziellen Narrativ glattgestrichen zu haben und kritischen Fragen ausgewichen zu sein. Tatsächlich ist zwar der Ankauf des Bootes durch den Preußischen Staat im Kontobuch des Preußischen Finanzministeriums mit dem Vermerk »Hernsheim, Hamburg, 1 Boot von den Hermitinseln, 6000 Mark« als Ausgabe belegt. Eduard Hernsheim, Inhaber der gleichnamigen Handelsgesellschaft in der Kolonie Deutsch-Guinea – mit Hauptniederlassungen auf Jap (Karolinen), Jaluit (Marshallinseln) und Matupi (Bismarck-Archipel) – hat das Boot von dem Kaufmann Max Thiel 1903 erworben und es 1904 nach Berlin verkauft. Wie es in den Besitz des Letzteren gelangte und welche Rolle »Strafkommandos« und koloniale Gängeleien spielen, lässt sich schriftlich leider gar nicht und über historische Ereignisse und politische Kontextualisierungen nur lückenhaft erschließen.

Das öffentliche Interesse drängt nun auf Transparenz in Bezug darauf, wie Wissenschaftler:innen, Kurator:innen und nicht zuletzt politisch Verantwortliche mit derartigen Lücken umgehen. Welche methodischen Verfahren ermöglichen neue Erkenntnisse und aus welchen Gemengelagen heraus werden heute politische Entscheidungen getroffen? Die Debatte erfährt besondere Relevanz und einen enor-

8 Ebd., S. 15.

9 Siehe hierzu Abbildung 1. Exemplarisch für die Berichterstattung in den Medien: Ribi, Thomas: »Das »Luf«-Boot soll ein Prunkstück des Humboldt Forums werden. Doch hinter seiner Herkunft steckt ein dunkles Kapitel deutsche Geschichte«, NZZ, <https://www.nzz.ch/feuilleton/raubkunst-in-deutschland-wie-das-luf-boot-nach-berlin-kam-ld.1625170> vom 19. Mai 2021 (Zugriff am 10. September 2021).

10 SMB-digital, Online-Datenbank der Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=610413&viewType=detailView> (Zugriff am 10. September 2021).

11 Siehe hierzu Abbildung 2.

men Beschleunigungseffekt durch das Projekt Humboldt Forum, welches vorhandene Sammlungen reorganisiert und architektonisch im wiederaufgebauten Berliner Schloss als preußischen Staatsschatz rahmt – aber auch durch Bestseller-Publikationen wie Götz Aly's *Das Prachtboot* (2021). Aly thematisiert in seinem Buch die gewaltsame Aneignung des nunmehr zum Flaggschiff des Humboldt Forums aufgestiegenen Bootes auf der Insel Luf und hinterfragt vor diesem Hintergrund kulturpolitische Entscheidungen und Präsentationsgesten. Die Ernsthaftigkeit der Kontaktaufnahme mit Herkunftsgesellschaften sowie der erklärte Wille zur Klärung offener Besitz- und Restitutionsfragen mutet in der Tat fragwürdig an, angesichts der Einbringung des Schiffes durch eine Wandöffnung im Innenhof des wiederaufgebauten Schlossgebäudes. Dieser Durchstieg wurde im Anschluss bautechnisch wieder geschlossen, sodass das Schiff das Gebäude nicht in unmittelbarer Zeit oder doch zumindest nicht auf die gleiche behutsame Weise wieder verlassen wird können.

### Verborgene Dimensionen von Geltung und Wert

Im Kontext ihrer Replik auf Aly's Buch warnt auch die Ethnologin Brigitta Hauser-Schäublin vor der Fortschreibung eines einseitigen, eurozentristischen Blicks auf außer-europäische Artefakte.<sup>12</sup> Anders als Aly bringt sie dieses Argument jedoch, um den von ihm als »Beutekunst-Objekt« bezeichneten Gegenstand als Bestandteil der Berliner Sammlung zu legitimieren. Die Reduktion ethnologischer Artefakte zu »Zeugen einer unrühmlichen europäischen Expansion, der Kolonialisierung eines großen Teils der Welt« werde diesen grundsätzlich nicht gerecht.<sup>13</sup> In der

pauschalen Bewertung subalternen Kulturen als »ausgebeutet und betrogen« setzte sich die Vereinnahmung außereuropäischer Kulturen fort. In ihnen drücke sich nicht nur eine mangelnde Wertschätzung, sondern auch eine mangelnde Kenntnis der betreffenden Kulturen aus. Pauschalisierungen sowie den Zeitgeist bedienenden, »ideologisch aufgeladenen und quellengeklitterten Narrativen kolonialer Gräueltaten« tritt Hauser-Schäublin entgegen mit der Forderung nach Differenzierung und versteigt sich dabei meines Erachtens aber selbst in einige unhaltbare Relativierungen. Dass kriegerisch gestimmte Stämme sich gegenseitig angriffen und sogenannte »Straf- und Vergeltungsaktionen« der Kolonialmächte gegen Kontrahenten auf Nachbarinseln unterstützten, legitimiert grundsätzlich nicht die Gewaltanwendung europäischer Kolonisatoren zur Durchsetzung von Handelsinteressen. Mit dem Versuch, die Auswirkungen eines sogenannten »Strafkommandos« durch den Vergleich mit vorhergehenden horrenden Dezimierungen der Bevölkerungszahl durch Einschleppung von Krankheiten, Unterjochung und Auswirkungen von Naturkatastrophen zu relationieren und abzuschattieren, schwächt ihre Argumentation.

Das Verdienst von Hauser-Schäublins Beitrag zum Luf-Boot besteht darin, das Objekt in seinem Herkunftskontext zu fokussieren und dabei seinen epistemischen Status im Bezugsrahmen einer Ritualgemeinschaft genauer in den Blick zu nehmen. Sie beschreibt in ihrem Beitrag eine gravierende Umwertung des Artefakts, die seiner Veräußerung vorhergeht und bereits innerhalb der Herkunftskultur durch die Produzenten und Nutzer stattfindet. Unter Anwendung ethnologischer Provenienzforschung und soziokultureller Kontextualisierung der Herstellung, Verwendung und Be-

12 Hauser-Schäublin, Brigitta: »Warum das Luf-Boot im Humboldt Forum bleiben kann«, *Die ZEIT*, Nr. 29/2021 vom 15. Juli 2021, S. 53, <https://www.zeit.de/2021/29/kolonialismus-humboldt-forum-luf-boot-goetz-aly-das-prachtboot> vom 14. Juli 2021 (Zugriff am 10. September 2021).

13 Hauser-Schäublin, Brigitta: »Von kulturellen Kostbarkeiten

zu Dingen zweifelhafter Herkunft – Perspektiven auf außer-europäische Sammlungen in westlichen Museen«, Ringvorlesung »Wissensort Museum. Traditionen – Positionen – Perspektiven« an der Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Göttingen vom 26. Januar 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=HNyph6u9DMY> vom 12. Februar 2016, Minute: 15:06 (Zugriff am 26. August 2021).

deutung des Gegenstandes macht Hauser-Schäublin ihrem eigenen Selbstverständnis nach verborgene, gesellschaftliche Strukturen und Normen sichtbar, die das Wertesystem und Handeln indigener Gesellschaften wie auf der Insel Luf bestimmen. Einen unmittelbaren Bezug zwischen der Nichtnutzung des Bootes und der 20 Jahre zuvor (1882/83) stattgefundenen »Vernichtungsaktion«, mit der eine gerüchtweise bekanntgewordene Tötung eines Händlers der Kompagnie und indigene Übergriffe auf europäische Handelsschiffe abgestraft werden sollten, sieht Hauser-Schäublin nicht. Unter Verweis auf ethnologische Quellen schildert sie, dass schon wenige Jahre nach der »Strafaktion« neue Boote angefertigt wurden, um auf der tributpflichtigen Nachbarinsel Ninigo Präsenz zu zeigen. Diese Flotte sei aber in einem verheerenden Sturm mitsamt sechzigköpfiger Besatzung nahezu vollzählig vernichtet worden.

Ein derart reich ornamentiertes Boot – und damit kommt sie zu dem wohl interessantesten Punkt – sei ohnehin kein Alltagsgegenstand, sondern »Ausdruck der Corporate Identity von Männergemeinschaften«, die »in mächtigen Bootshäusern aufbewahrt [wurden], die zugleich Versammlungs-, Kult- und Begräbnisort von Männern waren.«<sup>14</sup> Hauser-Schäublin geht davon aus, dass das Luf-Boot im Namen eines solchen Oberhauptes einer Gemeinschaft gebaut wurde.

Der Bau eines solchen Bootes war jeweils begleitet von Ritualen, die dem Boot und seiner Besatzung auf all ihren gewagten Unternehmungen Erfolg und Schutz durch jen-seitige Mächte garantieren sollten. Mit dem Tod eines Häuptlings wurden solche Werke, besonders, wenn sie noch nicht eingeweiht waren, tabu, und niemand hätte es gewagt, ein solches Boot dennoch zu benutzen, als sei nichts geschehen. Manchmal waren es neu fertig gestellte Boote oder Männerhäuser, die deshalb [hier verweist die Autorin auf Beobachtungen aus Neuguinea, KH] nach dem Tode eines wichtigen Mannes – ein unheilvolles Omen – dem Zerfall überlassen wurden. Die vermeintlich vergebens inves-

tierte Arbeit in das Werk bedauerte niemand. [...] Ähnliches ist auch von kunstvollen Kultschnitzereien bekannt, die in Totenzeremonien auf Neuirland (ebenfalls im Bismarck-Archipel) verwendet und danach dem Zerfall überlassen wurden. Die Schnitzwerke durften nicht ins Dorf zurückgebracht oder gar wiederverwendet werden. Ein Verkauf oder Abtransport in ferne Gebiete war für die Leute eine akzeptable Alternative. Alle Indizien deuten darauf hin, dass dieses kulturspezifische Szenario auch den Hintergrund für den Verkauf des Bootes durch die Luf-Männer bildete.<sup>15</sup>

Das Boot verliert durch den Tod des Häuptlings nicht nur ad hoc seinen sakralen Wert. In dem Moment, in dem es mit dem Tabu belegt ist, entzieht es den Mitgliedern der Gemeinschaft auch jegliche Möglichkeit einer zukünftigen Nutzung. Ebenso wie der kollektive Bau ein sozial stabilisierender Akt war, mit dem sich die Community unter der Ägide eines bestimmten Oberhauptes des Schutzes einer übermächtigen, übernatürlichen Kraft versichert, so ist fortan die Einhaltung des Tabus, mit der das Objekt nach dem Tode dieses Oberhauptes belegt ist, Schutz und Sinnstütze dieser indigenen Gruppe.<sup>16</sup> Tabus sind in diesem Sinne Ausfluss einer hypostasierten Kraftvorstellung und haben einen festen »Sitz im Leben«, wie die US-amerikanische Anthropologin Ruth Benedict betont:

Tabu oder die Kontrolle durch Enthaltung ist ein beständig wiederkehrender Aspekt des menschlichen Umgangs mit übernatürlicher Kraft. Weil das Übernatürliche machtvoll ist, ist es auch gefährlich. Eine ganze Religion kann rituellen Handlungsformen gewidmet sein, die der Bannung dieser Gefahren dient. Die Gefährlichkeit des Übernatürlichen, auf die das Tabu die Antwort ist, kann als automatisch wirksam und als ein Attribut (des Übernatürlichen) betrachtet wer-

14 Hauser-Schäublin: »Warum das Luf-Boot im Humboldt Forum bleiben kann«, a. a. O.

15 Ebd.

16 Hasselmann, Kristiane: »Hidden Dimensions. Eine Exploration der Latenz und Aktualität tabuartiger Normen«, in: dies. (Hg.): *Hidden Dimensions. Zur Latenz und Aktualität tabuartiger Normen*. München 2020, S. 1–18, hier: S. 4.

den oder als eine menschliche Eigenschaft; das Tabu nimmt in beiden Fällen einen unterschiedlichen Charakter an.<sup>17</sup>

Angesichts des Gefahrenpotentials des mit dem Boot verhafteten Tabus erscheint die widerstandslose Veräußerung desselben als eine nicht mehr ganz so naive, großzügige Geste. Vielleicht sind tatsächlich neue Fragen zu stellen: Entledigt sich das Kollektiv hier eines »Gefahren-gutes« – eines gefährlichen Gegenstands, der bis in die heutige Zeit hinein dieses Stigma trägt? Inwiefern macht dieses Stigma das Boot im musealen Kontext zu einem sensiblen Objekt jenseits der kolonialen Geschichte, die ihm zweifelsohne anhaftet? Diese Fragen ließen sich sicherlich produktiv mit der Herkunftsgesellschaft diskutieren, bei der zweifelsohne die Deutungshoheit liegt.

Dass das nicht nur nutzlose, sondern nun auch gefährliche Boot von den Lufiten bereitwillig zum Tausch angeboten wurde, scheint auf einmal plausibel, zumal die eingetauschten Waren – genannt werden in den Quellen Eisenäxte und -messer, Glasgegenstände und bunte, gewebte Textilien – geschätzte Gebrauchs- und Wertgegenstände sind, die archäologisch als Grabbeigaben hochgestellter Personen nachgewiesen sind. Für diese lohnt es sich sogar, noch einmal Hand anzulegen und gewünschte Ausbesserungen am Boot vorzunehmen.

Gefährlich wird letzteres unter dem Blickwinkel des Tabus für die Europäer nicht, denn

17 »Taboo, or the control of abstention, is a constantly recurring aspect of man's dealings with supernatural power. Because the supernatural is power, it is dangerous. A whole religion may be devoted to the ritual punctiliousness by means of which this danger is surmounted. The dangerousness of the supernatural to which taboo is the response may be conceived as automatic an attribute, or as a human quality, and taboo will have a different character in the two cases.« Benedict, Ruth: »Religion«, in: Boas, Franz (Hg.): *General Anthropology*, Chapter 14. Washington 1944 (1938), S. 627–665, hier: S. 644 (deutschsprachige Übersetzung von der Autorin des vorliegenden Artikels).

die Kategorie (des Tabus) verliert ihre Bedeutsamkeit, wenn sie vom positiven Aspekt desjenigen getrennt wird, von dem sie der negative Teil ist. Aus diesem Grunde ist das Tabu am besten nicht als primärer Aspekt des religiösen Komplexes aufzufassen, sondern als eine allgegenwärtige Form religiösen Verhaltens, als die Form, die der gefährbringenden Seite übernatürlicher Macht Rechnung trägt und diese Kraft mit minutiöser Aufmerksamkeit umstellt.<sup>18</sup>

Das genuine *tapu* ist eine performative Figur, die sich grundsätzlich einer solchen Explikation entzieht bzw. die keiner Erläuterung bedarf. Tabus entziehen sich der Begründungspflicht, stehen nicht zur Disposition und sind für »Fremde« überhaupt nur über eine dauerhafte und genaue Beobachtung des Verhaltens einer Gemeinschaft erkennbar. Dort sind sie wiederum so nachhaltig internalisiert, dass Gründe nicht erörtert werden, gleichwohl es Gründe gibt. Diese dialektische Struktur, die gestaltgebende und wertverleihende Kraft des Tabus ist weder mit modernen Wertvorstellungen noch mit einer modernen Geld- und Warenwirtschaft vereinbar.

## Von echten Tabus und Tabuisierungsstrategien

Die Fallstudie zeigt, dass postkoloniale Perspektivierungen und Repräsentationskritiken stets mit der ethnologischen Methode des theoriegeleiteten Vergleichs und der kulturhistorischen Analyse von Kontexten unterlegt sein müssen, um zu einem differenzierten Blick auf die konkreten historischen und sozio-kulturellen Zusammenhänge zu gelangen.

18 »... the category (taboo) loses its significance when it is separated from the positive aspects of which it is the negative. For this reason taboo is best regarded not as a primary aspect of the religious complex but as a ubiquitous form of religious behavior, that form which takes into account the dangerous aspect of supernatural power and surrounds it with punctilious observance.« Ebd., S. 645 (deutschsprachige Übersetzung von der Autorin des vorliegenden Artikels).



Im Sinne des von Donna Haraway entworfenen Konzepts eines »situierten Wissens« gilt es jenseits von Objektivitätspostulaten partiale Perspektiven abzugleichen, verschiedene Wissensbestände zu verknüpfen und einen transdisziplinären Ansatz zu pflegen.<sup>19</sup> Vor allem aber darf sie die Hinterfragung sowohl historischer als auch gegenwärtiger politischer Eigeninteressen von Institutionen nicht scheuen und muss die sich wandelnden gesellschaftspolitischen Agenden, die bei der Betrachtung und Bewertung ethnologischer Objekte und Sammlungen eine Rolle spielen, kritisch reflektieren.<sup>20</sup>

»Die Nachfolgesellschaften der europäischen Kolonialstaaten [...]«, heißt es in einer Publikation der Bundeszentrale für politische Bildung, »[...] tun sich schwer mit der kolonialen Vergangenheit, erst allmählich lösen sich Tabus auf.«<sup>21</sup> Der Begriff Tabu wird hier nicht im genuinen Sinne verwendet, sondern zur Markierung der gesellschaftlichen Schockwellen, die die politische Diskussion und rechtliche Aufarbeitung vermeintlicher Tabuthemen wie dem Kolonialismus, verursacht, der als unhinterfragte Grundprämisse erschreckend lange unser kulturelles Selbstverständnis bestimmte und noch immer bestimmt. Auch als die postkoloniale Debatte bereits das Bewusstsein für die zahlreichen unrechtmäßigen Aneignungen und das damit einhergehende Präsentationsdilemma schärfte, wurde die kritische Befragung von Besitzverhältnissen strategisch gemieden, um die kostbaren Sammlungen nicht zu gefährden. Die Kulturgüter stünden in Europa unter besonderem Schutz, heißt es, wären ohne diesen gar nicht erhalten und stünden nur durch ihr Überdauern in europäischen Museen den nachfolgenden Generationen und der Wissenschaft überhaupt noch zur

Verfügung. Die Rede von gesellschaftlichen »Tabuthemen« ist ein Krisensymptom für diese Meidungsstrategien, die nun durch eine offene Verhandlung von Provenienzfragen, Deutungshoheiten und Restitutionsansprüchen bearbeitet werden und für Gerechtigkeit und Ausgleich sorgen sollen.

## Museale Präsentation und Wissenschaftskommunikation

Die Fallstudie »Luf«-Boot zeigt, wie voraussetzungsreich und zugleich notwendig es ist, das »[...] Wissen über Dinge mit den darin vielfach implizit enthaltenen Konzeptualisierungen von Dingen sowie den Zusammenhang zwischen diesem Dingwissen und der epistemischen oder szientifischen Praxis [...]«<sup>22</sup> erfahrbar zu halten. Museale Objekte haben multiple Biographien. In ihren Herkunftsgeschichten und Verwandtschaften, legen sie im Falle eines klug gestalteten Rezeptionsraumes Wissenstransfers frei, machen den Wandel von Wissensbeständen wahrnehmbar und sind zugleich Aushandlungsort verschiedenster Interessen, deren Ausläufer sich bis in die heutige Zeit ziehen.

Wie kann es gelingen, einem breiteren Publikum diese Wissensbewegungen auf interessante Weise offenzulegen und dabei anzudeuten, dass verschiedene Lesarten und Auslegungen möglich sind? Worin bestehen diese Variablen konkret? Und warum ist es wichtig, das Objekt als variiendes Produkt menschlicher Bedeutungszuschreibungen kennenzulernen? Was können Rekontextualisierungen mithilfe neuer wissenschaftlicher, musealer und digitaler Praktiken leisten? Und welche Rolle spielt dabei die soziokulturelle Konzeptualisierung des Aufbewahrungs- und/oder Präsentationsortes als Archiv, Bibliothek, museale Ausstellung, Forschungsmuseum oder Probephase?<sup>23</sup>

19 Haraway, Donna J.: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main/New York 1995, S. 73–98.

20 Hauser-Schäublin: »Von kulturellen Kostbarkeiten zu Dingen zweifelhafter Herkunft«, a. a. O., Minute 2:40.

21 Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): *Informationen zur politischen Bildung*, Nr. 338/2018: Europa zwischen Kolonialismus und Dekolonialisierung, S. 77.

22 Hilgert: »Von der »Ambivalenz der Dinge« zur Objekt-Politik«, a. a. O., S. 9.

23 Ich greife hier die für diesen Kontext Fragen aus Markus Hilgerts Beitrag »Warum Dinge zeigen? Zum Verhältnis von Grundlagenforschung und musealer Praxis« auf. Vgl. Hilgert, Markus: »Warum Dinge zeigen? Zum Verhältnis von Grundla-

Eine Grundprämisse von Museen ist in der Regel, Komplexitäten für ein heterogenes Publikum zu reduzieren, durch konzise Herkunftsbezeichnungen Informationen eindeutig zu halten, damit Besucher:innen es in einem überschaubaren Zeitraum durch eine Ausstellung »schaffen«. Besonders beeindruckende Objekte mit hohem Schauwert werden dabei nach regionaler Herkunft gruppiert. Die Exponate des Ethnologischen Museum wirken im Humboldt Forum vor dem Hintergrund einer breit geführten postkolonialen Debatte auf irritierende Weise entkontextualisiert. Sie starren die Besucher:innen aus »Schaumagazinen« in ihrer geballten Fremdheit an, formieren sich zu einem grotesken »Tanz der Trophäen«.<sup>24</sup> Zwar gibt es kleine Schautafeln zu »Männerhäusern«, zum Gebrauch ritueller Gegenstände und der Vergänglichkeit ozeanischer Kunst, der Bezug zu den Objekten bleibt jedoch vage. Wirklich aufregend wird der Umgang mit Objekten, wenn man tiefer in ihre – oftmals sehr kontroversen – Geschichten eintaucht, wenn wissenschaftliche Methoden Einblick in den Umgang mit Unsicherheiten und Lücken in den Quellen gewähren, institutionelle Interessen und sich wandelnde gesellschaftliche Agenden kritisch reflektiert werden. Nachhaltige Entdeckungen basieren auf dem Mut zur Reduktion der Objekte zugunsten einer größeren inhaltlichen Vielfalt der Interaktion mit ihnen, die Vernetzungen und Bedeutungswandel offenlegen. Die Reflexion wie sich ein Objekt präsentiert, ermöglicht die Teilhabe an einem öffentlichen Diskurs, der sonst ein Streit unter Expert:innen zu bleiben droht. Das Humboldt Forum ringt mit einer historischen und architektonischen Last, das eine Wunderkammer und einen Staatsschatz präfiguriert.

---

genforschung und musealer Praxis, Materialisierung des Kulturellen«, Material Text Culture Blog, 001/2015, [http://www.materiale-textkulturen.de/mtc\\_blog/2015\\_001\\_Hilgert.pdf](http://www.materiale-textkulturen.de/mtc_blog/2015_001_Hilgert.pdf) (Zugriff am 10. September 2021), S. 1–10, hier: S. 4f.

- 24 Kilb, Andreas: »Tanz der Trophäen«, FAZ, Nr. 220/2021 vom 22. September 2021, S. 9, [https://fazarchiv.faz.net/faz-portal/document?uid=FAZ\\_\\_FD2202109225000776399205](https://fazarchiv.faz.net/faz-portal/document?uid=FAZ__FD2202109225000776399205) (Zugriff am 22.09.2021).

## Bibliografie

- Aly, Götz: *Das Prachtboot: Wie Deutsche die Kunstschatze der Südsee raubten*. Frankfurt am Main 2021.
- Ausstellungsinterventionen im Museum für Islamische Kunst »Gegenstände des Transfers. Konzepte zur Vermittlung von Transferprozessen zwischen Nahem Osten und Europa in der Vormoderne im musealen Kontext« (Vera Beyer, Isabelle Dolezalek und Sophia Vassilopoulou), Transferprojekt des DFG-Sonderforschungsbereichs 980 »Episteme in Bewegung, Freie Universität Berlin, <http://www.objects-in-transfer.sfb-episteme.de> (Zugriff am 10. September 2021).
- Benedict, Ruth: »Religion«, in: Boas, Franz (Hg.): *General Anthropology, Chapter 14*. Washington 1944 (1938), S. 627–665.
- Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): *Informationen zur politischen Bildung*, Nr. 338/2018: Europa zwischen Kolonialismus und Dekolonialisierung: [file:///Users/kassel/Downloads/IzpB\\_338\\_Kolonialismus\\_Dekolonisation\\_barrierefrei-1.pdf](file:///Users/kassel/Downloads/IzpB_338_Kolonialismus_Dekolonisation_barrierefrei-1.pdf) (Zugriff am 12. September 2021).
- Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.): *Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 2. Fassung, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2019/08/dmb-leitfaden-kolonialismus-2019.pdf> von Juli 2019 (Zugriff am 12. September 2021).
- Di Blasi, Johanna: *Das Humboldt Lab. Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende*, Edition Museum. Bielefeld 2019.
- »Die koloniale(n) Debatte(n) und das museale Selbstverständnis. Ein Positionspapier des Ethnologischen Museums, Kolonialismus und das Ethnologische Museum Berlin«, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/ethnologisches-museum/sammeln-forschen/kolonialismus/> (Zugriff am 10. September 2021).
- Haraway, Donna J.: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main/New York 1995, S. 73–98.



- Hasselmann, Kristiane: *Hidden Dimensions. Zur Latenz und Aktualität tabuartiger Normen*, München 2020.
- Hauser-Schäublin, Brigitta: »Warum das Luf-Boot im Humboldt Forum bleiben kann«, *Die ZEIT*, Nr. 29/2021 vom 15. Juli 2021, S. 53, <https://www.zeit.de/2021/29/kolonialismus-humboldt-forum-luf-boot-goetz-aly-das-prachtboot> vom 14. Juli 2021 (Zugriff am 10. September 2021).
- Dies.: »Von kulturellen Kostbarkeiten zu Dingen zweifelhafter Herkunft – Perspektiven auf außereuropäische Sammlungen in westlichen Museen«, Ringvorlesung »Wissensort Museum. Traditionen – Positionen – Perspektiven« an der Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Göttingen vom 26. Januar 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=HNyph6u9DMY> vom 12. Februar 2016 (Zugriff am 26. August 2021).
- Hilgert, Markus: »Von der ›Ambivalenz der Dinge‹ zur Objekt-Politik. Objekt epistemologien im Spannungsfeld von Wissenschaft, Gesellschaft und Politik«, in: ders./Simon, Henrike/Hofmann, Kerstin P. (Hg.): *Objekt epistemologien. Zur Vermessung eines transdisziplinären Forschungsraums*. Berlin 2018, S. 9–31, [https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20548/bsa\\_059.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20548/bsa_059.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Zugriff am 26. August 2021).
- Ders.: »Warum Dinge zeigen? Zum Verhältnis von Grundlagenforschung und musealer Praxis, Materialisierung des Kulturellen«, *Material Text Culture Blog*, 001/2015, S. 1–10, [http://www.materiale-textkulturen.de/mtc\\_blog/2015\\_001\\_Hilgert.pdf](http://www.materiale-textkulturen.de/mtc_blog/2015_001_Hilgert.pdf) (Zugriff am 10. September 2021).
- Hoppe, Katharina: *Die Kraft der Revision. Epistemologie, Politik und Ethik bei Donna Haraway*. Frankfurt am Main/New York 2021.
- Kilb, Andreas: »Tanz der Trophäen«, *FAZ*, Nr. 220/2021 vom 22. September 2021, S. 9, [https://fazarchiv.faz.net/faz-portal/document?uid=FAZ\\_\\_FD2202109225000776399205](https://fazarchiv.faz.net/faz-portal/document?uid=FAZ__FD2202109225000776399205) (Zugriff am 22.09.2021).
- Mauksch, Stefanie/Rao, Ursula: »Vom Wissen der Objekte. Auf der Suche nach reflexiven Ausstellungskonzepten in der Ethnologie«, in: Hoins, Katharina/von Mallinckrodt, Felicitas (Hg.): *Macht, Wissen, Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*. Dresdner Schriften zu Kultur und Wissen, Band 1. Bielefeld 2019, S. 109–126.
- Online Gesamtdokumentation Humboldt Lab Dahlem, <http://www.humboldt-lab.de/ueber-uns/online-dokumentation/index.html> (Zugriff am 10. September 2021).
- Prinzip Labor. *Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem*. Berlin 2015.
- Ribi, Thomas: »Das ›Luf‹-Boot soll ein Prunkstück des Humboldt-Forums werden. Doch hinter seiner Herkunft steckt ein dunkles Kapitel deutsche Geschichte«, *NZZ*, <https://www.nzz.ch/feuilleton/raubkunst-in-deutschland-wie-das-luf-boot-nach-berlin-kam-ld.1625170> vom 19. Mai 2021 (Zugriff am 10. September 2021).
- Schmidt, Nora/Pissis, Nikolas/Uhlmann, Gyburg (Hg.): *Wissensoikonomien. Ordnung und Transgression vor-moderner Kulturen, Episteme in Bewegung. Beiträge zur einer transdisziplinären Wissensgeschichte*, Band 18. Wiesbaden 2021.
- SMB-digital, Online-Datenbank der Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=610413&viewType=detailView> (Zugriff am 10. September 2021).
- Staatliche Museen zu Berlin: »Das Auslegerboot von der Insel Luf – geschichtliche Hintergründe und Provenienzen«, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/ethnologisches-museum/sammeln-forschen/auslegerboot-von-der-insel-luf/> (Zugriff am 09. September 2021).

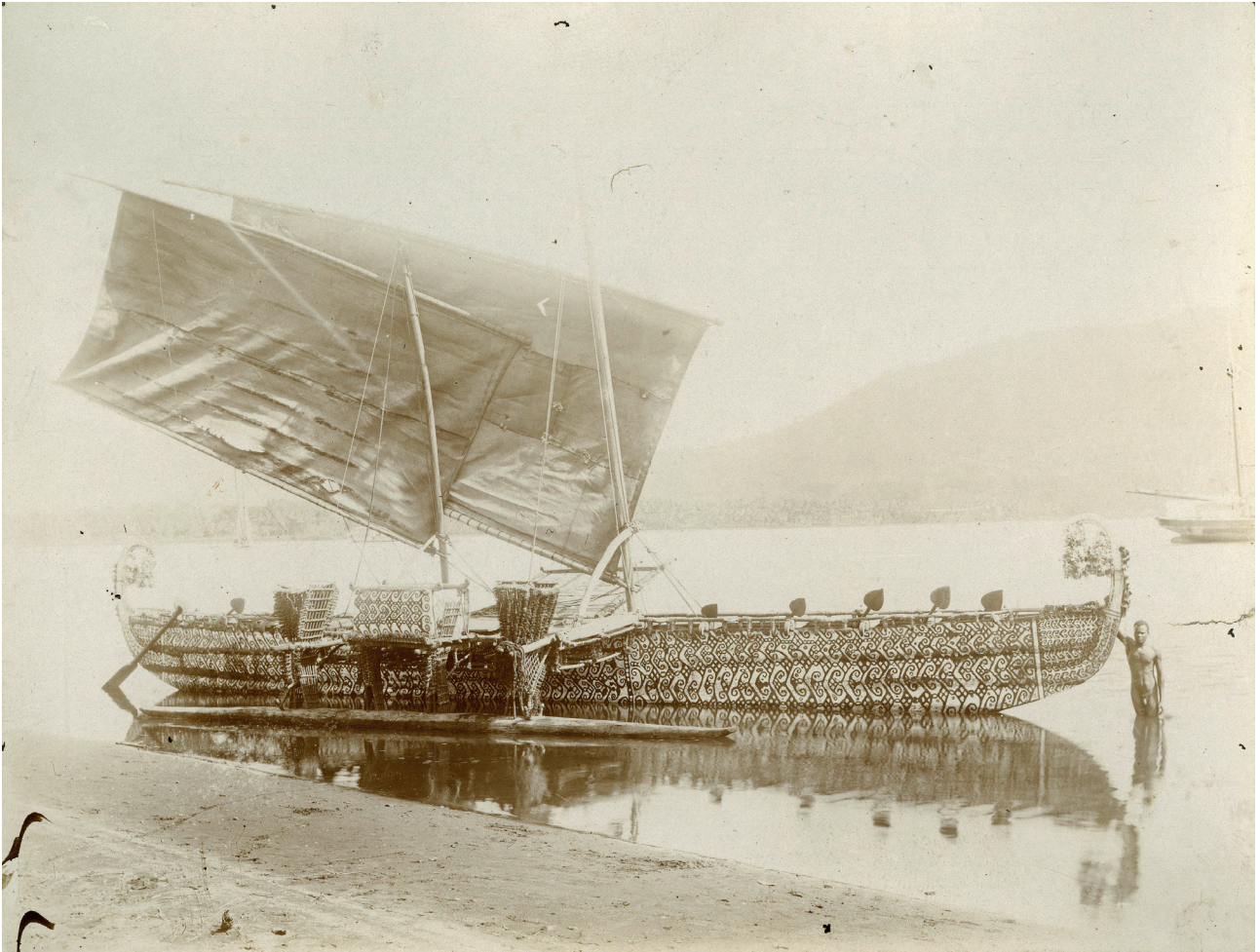


Abb. 1 Das »Luf«-Boot 1903 nach seinem Transport zum Geschäftssitz der Firma Hernsheim & Co auf Matupi, Bismarck-Archipel, Papua-Neuguinea.

Credit-Line: VIII B 1804/Segelboot, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin; Fotograf: Richard Parkinson, 1904.





Abb. 2 Das Auslegerboot von der Insel Luf (Papua-Neuguinea) in der Ozeanien-Ausstellung des Ethnologischen Museums im Humboldt Forum im Berliner Schloss.

Credit-Line: VIII B 1804/Segelboot, mit freundlicher Genehmigung des Ethnologischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin; Fotografin: Kristiane Hasselmann, 2021.

# Performance Art in Museum Contexts: A Strategy for Documentation, Preservation, Reproduction, and Interaction<sup>1</sup>

Melissa Köhler

## Abstract

In contrast to its original claim on ephemerality, performance art has entered contemporary museum collections, is displayed in institutional exhibitions, and features as part of museum event schedules. Despite this growing popularity of performance art in the museum, at present there are only few guidelines that state how best to preserve, collect, display and interact with this art form. Melissa Köhler's contribution identifies the following primary preservation risks when dealing with performance art: [1] the dissociation and loss of relevant information and (meta-)data, [2] the non-accessibility of dispersed archive(s) in and outside the museum, as well as [3] the often vague or unclear defined responsibilities inside the museum. Focusing on the fluid relationship between the performance event, its mediation and it remains, her research project aims to facilitate multidisciplinary and interdepartmental (net)working-flows that give credit to multi-material-related information as well as tacit, embodied and explicit knowledge.

Im Gegensatz zu ihrem ursprünglich beabsichtigten Anspruch findet sich Performance-Kunst gegenwärtig in zeitgenössischen Museumssammlungen wie-

der, wird in institutionellen Ausstellungen gezeigt und als Teil von Museumsprogrammen präsentiert. Trotz der wachsenden Popularität von Performance-Kunst gibt es derzeit nur wenige Richtlinien, die angeben, wie man diese Kunstform am besten bewahrt, sammelt, ausstellt und mit ihr umgeht. Melissa Köhlers Beitrag identifiziert die folgenden primären Bewahrungsriskien im Umgang mit Performancekunst: [1] die Dissoziation und der Verlust relevanter Informationen und (Meta-)Daten, [2] die Nicht-Zugänglichkeit von verstreuten Archiven innerhalb und außerhalb des Museums sowie [3] die oft vage oder unklar definierten Verantwortlichkeiten innerhalb des Museums. Ihr Forschungsprojekt konzentriert sich auf die fließende Beziehung zwischen dem Aufführungsereignis, seiner Vermittlung und den verbleibenden Überresten und zielt darauf ab, multidisziplinäre und abteilungsübergreifende (Netzwerk-)Arbeitsabläufe zu ermöglichen, die sowohl multimaterialbezogene Informationen als auch stillschweigendes, verkörpertes und explizites Wissen berücksichtigen.

## Introduction

After receiving my bachelor's degree in conservation of paintings, sculptures and modern art at CICS Köln, I participated in the execution and documentation of Anne Imhof's performance *Angst II* at Hamburger Bahnhof Berlin. Coming from a personal affection to performance art and fascinated

<sup>1</sup> The research project has been supervised by Prof. Dr. Gunnar Heydenreich and Dr. Carolin Bohlmann.

by the gained experiences at Hamburger Bahnhof, I started my master's degree in 2016 focusing on the possibilities and limits of interacting with performance art from a museological point of view. I was intrigued by the fact that on the one hand performance art entering contemporary museums' collections, is being displayed in exhibitions and featured as part of museum event programs but on the other hand there is a shortage of strategies on how best to document, preserve and interact with these types of live art.

Generally speaking, definitions of this art form often emphasize notions such as liveness, (co-) presence and ephemerality which call established standards, notions and strategies of traditional preservation and documentation into question. Although, ephemerality seems to be a main feature of a performance's identity, I agree with Susanne Foellmer that the remaining leftovers of an event comprise an ambivalent double temporal configuration:

[...] of things past and to come, of events gone by and yet to be born [...] as a sample [...] of a bygone event, [...] they point to that that has gone, what is past and what will never come back again – at least not in the ›form‹ in which it existed before. However, leftovers also imply possible futures.<sup>2</sup>

In other words, when we speak about performances, we are addressing the bygone event itself as well as its translations into a variety of media. It is this act of translation which is stimulating a huge discourse concerning the fluid relationship between the performance event, its mediation and remaining leftovers. Contrary to their programmatic tracklessness, tangible and intangible performance leftovers remain and have to be taken care of during the so-called default state or the absence of the event. Hence, we are addressing a huge archive of leftovers which are articulated through multimedia translations, contained in microarchives in and outside the museum that are ontologically linked to the event.

2 Foellmer, Susanne/Gough, Richard. »Before Left Over«. *Performance Research* 22:8 (2017): pp. 1–6, here: p. 2.

## Agreement of Two Basic Types of Performance Art

Performance art and performance-based works as umbrella terms describe

[...] a broad-based development in the arts transcending (art) disciplines and focus on the performance, presentation, enactment and process of generating the event. Theatre, dance, music, visual arts, literature and film, [...] form new interfaces where performance appears as configurations and constellations of these arts.<sup>3</sup>

Performance art can therefore be seen as »[...] art in which the artist uses their own body as the medium and performs an action or series of actions which become the artwork. It is the human presence that creates the work and it can take many forms.«<sup>4</sup>

In order to enable the development of a generic approach, I focused on analyzing characteristics of performances that enter museum collections, trying to identify basic types. The boxes shown in this metaphorical shelf (figure 1) share the common characteristic of performance art as a live performed interaction with an audience. Each box contains specific characteristics of different forms in which the executed interaction can travel. Each box represents a particular movement in performance art, a concept, or an individual artist to whom art history or the artists themselves have ascribed certain characteristics. This shows that under the umbrella term »performance art«

3 Büscher, Barbara/Cramer, Franz Anton. »From the Work to the Performance. Reflections on Performance Art in the Museum«. In *Verband der Restauratoren (VDR) e.V.: Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2:2017* (2017): pp. 90–95, here: p. 94.

4 Brown, Jean/Danby, Charles. »The Legalities of Authenticity and Performance Art«. In *Verband der Restauratoren (VDR) e.V.: Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2:2017* (2017): pp. 84–89, here: p. 84.

there were and still are many different forms in which this art form manifests itself.

In order to agree on basic types of performance art in museum contexts, I focused less on specific executional content of the individual performance art movements but more on turning points in the self-conception of performance art throughout the decades. Revealing different overarching concepts of performance art that demand differentiated requirements for preserving, documenting and interacting with them in museum contexts, two basic types were determined. This agreement of two basic types functioned as an initial limitation of the research plan in order to facilitate the development of a generic approach.<sup>5</sup>

## Type I

The most idealized notion of performance as an ephemeral art form traces back to the 1970's where the identity of the performance was merely seen in the event or the execution of an action itself. By binding the art at the unique bodily presence of the artist, performance as an art form aimed at actively counteracting with art institutional and art market structures. With Type I performances a reactivation of the action is no longer desired. In other words, the staging of performances of Type I is linked to the gone by time and place where they were firstly and uniquely realized plus they are ontologically linked to the artist him or herself. Leftovers of this type such as videos, photos, reviews, created paintings, conceived as multimedial translations of the gone by event, can travel with a negative relation to the event.

5 This limitation or agreement of just two basic types is vulnerable and does not do justice to the variety of performance art concepts. Many performance artworks in museums do not definitely fit in one of the two categories but happen at the threshold of both. Despite the vulnerability of this agreement, the proposed limitation has its uses in the realm of generic application because it facilitates the development of a holistic approach which can then be further detailed in individual use.

For Peggy Phelan »Performance is not a photograph, not a video, not a subsequent written account, not even the aggregate of memories [...]«<sup>6</sup> but performance is the art »which exceeds the photograph, that which evades the video.«<sup>7</sup> Her famous declaration after which »Performance only life is in the present. It cannot be saved, recorded, documented or otherwise participate in the circulation of representations of representations; once it does so it becomes something other than performance. Performance's only life is in the present. [...] Performance's being [...] becomes itself through disappearance«<sup>8</sup> points at remaining leftovers as something other than performance. And it is true. When acquiring older performances, museums do not possess the rights to reactivate the action (but instead: the multimedia leftovers of an action).

As a representative of these performances and in order to analyze the main problems and requirements for their preservation, documentation and interaction, Carolee Schneemann's *Up to and Including Her Limits* was examined at Hamburger Bahnhof Berlin. Since these performances are not reactivated when being on display, what is being exhibited is a transformed artwork. In the case of *Up to and Including Her Limits* the action performed by Schneemann in 1976 is no longer active. The performance is being transformed from action to a multimedia installation.

Generally, leftovers entering collections are given divers status depending on their value. At the Guggenheim for example collected leftovers are grouped in four categories:

- (1) ancillary and/or documentary materials with archival, non-artwork status,
- (2) documentary materials with artwork status,

6 Westerman, Jonah. »Between Action and Image. Performance as Inframedium«. <https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image>, January 15, 2015 (accessed August 25, 2021).

7 Quoted after Westerman, Jonah. op. cit., unpaginated.

8 Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York, 1993, p. 148.



- (3) performance relics or props with artwork status, and
- (4) art installations or sculptures the artist created based on a past performance.<sup>9</sup>

This act of donation and categorisation of value hints at the fact that »[...] the jargon of describing objects plays an essential role in how we view an artwork. If a work enters the museum as a relic or as an archive, it is subject to a classification, which defines the way the work is displayed and conserved.«<sup>10</sup> Meaning that the charged status of the objects determines the conservation strategy and that we as value-donators play an essential role in the future reception, interaction, presentation and preservation path of the different leftovers finding their way into the collection. With leftovers of Type-I-performances we are entering more traditional conservation strategies, since the original materiality of the collected relics demand traditional preservation actions. Nevertheless, in order to be able to preserve the artwork's identity as a whole, the biographical transformation from action to object or installation has to be documented and made accessible. This means that an adequate preservation and documentation strategy must react to the hybrid character of these performances and combine traditional, materially based preservation with the biographical changes of the performance's identity.

## Type II

Further up the timeline more and more concepts were labeled as performance art. Not only did the forms of execution of performance art evolve (photo, video, different media and genres were included in the action), also the relationship between documentation and event had to be renegotiated.

Notions such as »performed photography« express this change in status. What used to be in a rather negative relation to the event now became an independent concept of performance art. Looking at the 1990's the concept of »delegated performances« was introduced.

Claire Bishop describes the main feature of this concept as »...the act of hiring nonprofessionals or specialists in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist, and following his or her instructions.«<sup>11</sup> This indicates that the execution of the action detaches from the unique bodily presence of the artist him/herself and is transferred to a collective body of potential performers. What used to be straight forward non-reproductive is now conceptually designed for reactivation through different performers. Performances which are conceptually designed for reproduction are labeled as Type II. The second case study was therefore dedicated to this Type. In cooperation with the Museum für Moderne Kunst Frankfurt Elaine Sturtevant's *Gonzalez Torres Untitled (Go-Go Dancing Platform)* was examined as a core example for delegated performances. Along with these performances, besides the rights to reactivate the action over time, museums acquire, produce and store materials of different media origin. In contrast to Type I, leftovers of Type II often show lower status than relics of older performances. As a result, the material preservation of the original state of leftovers of delegated performances is more likely of secondary importance. The material leftovers often serve as reference objects for replaceable materials

9 Phillips, Joanna/Hinkson, Lauren. »New Practices of Collecting and Conserving Live Performance Art at the Guggenheim Museum«. In Verband der Restauratoren (VDR) e.V.: *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* 1:2018 (2018): pp. 168–179, here: p. 124.

10 Cone, Louise Nicole. »The Variable and Changing Status of Performance Art Relics and Artifacts in Museum Collections«. In Verband der Restauratoren (VDR) e.V.: *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* 2:2017 (2017): pp. 106–112, here: p. 108.

11 Bishop, Claire. »Delegated Performance: Outsourcing Authenticity«. In *October Magazine*, 140 (October 2012): pp. 91–112, here: p. 91.



and do not necessarily require an individual traditional conservation strategy. Entering the new millennium and looking at performance art today even more metaphorical boxes can be filled with this label. It seems as if performance art escapes the possibility of being translated into one definition and is entering a threshold between action, object, image and social affair instead. Performance happens at a place that according to Jonah Westermann »[...] is impossible to identify definitively, to cordon or sequester, and this is why even the most sophisticated attempts to define performance as a thing in itself end up either submerging it beneath unknowable depths or conflating it with the forms with which it travels.«<sup>12</sup>

## Starting Point and Aims of the Research

Although touching on different aspects and discourses while working on the project the following research questions functioned as a main starting point for my approach's development:

What challenges do we face when the function and value of notions like materiality, identity, originality, documentation and archival practices are called into question? What influences the ontology of the work when dimensions of participation, intermediality, digitisation and processuality are included? How does this affect the workflows, structures and strategies in museums? And how can we react to these changes?

Encouraged by the main claim of the current state of research in this field I pursued a method which manifested itself in interdisciplinary collaborations with museums (Hamburger Bahnhof Berlin and MMK Frankfurt), theatre scholars and the theatre collective VOLL:MILCH.

The main goal of the collaborative research project was to elaborate on an approach on how to preserve, document, reproduce and interact with performance art in museum contexts. The project aimed to facilitate multidisciplinary and interdepartmental (net)working-flows. These should (1)

give credit to multi-material-related information as well as tacit, embodied and explicit knowledge and (2) focus on the fluid relationship between the performance event, its mediation and remaining leftovers and archives. The research set up and methodology included the examination of two case studies as representatives of the specific problems and requirements for the two determined types of performance art, as well as evaluation and transmission of already existing approaches. Analyzing the main similarities of performance art and other variable, ephemeral art forms such as time-based media art, complex conceptual art and installation art, it can be said that they share the following features:

- [1] All of these fall under the category of »allographic art«<sup>13</sup> and share a two-stage nature: on the first stage they exist as a score, which is a set of instructions specifying the work. The second stage constitutes the realisation of these instructions through people as performed instances of the score.<sup>14</sup>

13 American philosopher Nelson Goodman defines: »Let us speak of a work of art as autographic if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine. If a work of art is autographic, we may also call that art autographic. Thus painting is autographic, music nonautographic, or allographic. [...] One notable difference between painting and music is that the composer's work is done when he has written the score, even though the performances are the end-products, while the painter has to finish the picture. No matter how many studies or revisions are made in either case, painting is in this sense a one-stage and music a two-stage art.« Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis/New York/Kansas City, 1968, pp. 113–114.

14 See Davies, Stephen. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford, 2001, p. 4. See also Laurenson, Pip. »Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations«. In *Tate Papers* No. 6 (Autumn 2006), <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and->

12 Westerman, Jonah. op. cit., unpaginated.

- [2] The notion of identity replaces the notion of the original state. Identity after Pip Laurenson:

[...] describes everything that must be preserved in order to avoid loss of something of value in the work of art and [...] is defined by a cluster of work-defining properties which will include the artist's instructions, artist provided installations [...], an understanding of the context in which they were made and the willingness and ability of those acting as custodians of the work to be sensitive in the realization of a good installation [...]<sup>15</sup>

Hence, when dealing with allographic art the broadly defined task of conservation comes into play after which:

Conservation is the means by which the work-defining properties are documented, understood and maintained; Conservation as a practice aims to preserve the identity of the work of art; Conservation aims to be able to display the work in the future; Conservation enables different possible authentic installations of the work to be realized in the future.<sup>16</sup>

- [3] Since »[t]he archives of the museum's director, as well as those of departments in the museum, including curatorial, conservation, registration, and technical, gather an ever-expanding quantity of information and knowledge about artworks and their performance in the museum environment«<sup>17</sup> one must browse different microarchives in and outside the museum in order to fully understand the identity of a performance. While interacting interdisciplinarily and conducting interviews with different parties that hold relevant information, not only materi-

al evidence is sought for analyzing the identity, but oral history and embodied memory are as important.<sup>18</sup>

- [4] The collection therefore functions as a catchment area for leftovers, memories and information of different origins all related to one complex artwork (figure 2).

- [5] In the paradigm of variable and allographic art it can be said that:

What are being stored are not artworks, but parts of artworks. [...] these parts not only have to be re-installed to become artworks again; their preservation depends [...] on re-installation and display. But re-installation inevitably comes with change. Some elements have to be transferred, others have to be remade or to be bought again; in all cases the whole has to be re-assembled and often to be re-configured, usually in a different space than its first place of exhibition. [...] rather than »preserving objects« conservators are managing change – sometimes with the artist around, but very often without them.<sup>19</sup>

Hence, preservation of allographic art sets focus on iteration-based rather than material-based analysis.

- [6] Due to the fact that variable art forms are »regarded as a »dynamic system« (Laurenson 2004, 49) that only exists when it is installed, change materializes periodically rather than continuously, and usually occurs on the occasion of the artwork's display.«<sup>20</sup>

loss-conservation-of-time-based-media-installations (accessed September 22, 2021).

15 Laurenson, Pip. op. cit., unpaginated.

16 Westerman, Jonah. op. cit., unpaginated.

17 Hölling, Hanna. »Archive and Documentation«. In *Art and Documentation Journal* 1:17 (2018): pp. 19–28, here: p. 21.

18 »Museum archives contain information not only about the objects in the museum but also about the professional group engaged with the institutional life of those objects.« Hölling, Hanna. op. cit., p. 20.

19 Van de Vall, Renée et al. »Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation«. In *ICOM Committee for Conservation* (eds.). *ICOM Committee for Conservation 16<sup>th</sup> Triennial Meeting Lisbon Portugal 19–23 September 2011*. Lisbon, 2011, p. 2.

20 Phillips, Joanna. »Reporting Iterations. A Documentation Model for Time-based Media Art«. In *Revista de História da Arta: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art*. 4:2015 (2015): pp. 176–177.

To be able to stage variable art authentically, conservation has to detect the borders of acceptable and desired change and variability. Furthermore it should make the biographical changes and the broader archive that relates to this change accessible. After Van de Vall et al. the joint challenge and task when dealing with changeable, contemporary art is therefore »[...] how to balance a work's material and conceptual dimensions [...] in a way that articulates both the work's artistic integrity and its inherent variability.«<sup>21</sup> Given this claim and characteristics of changeable art, I developed a preservation strategy within the project, which manifested itself in two phases.

### Analysis and Structuring of a Performance's Biography as a Preservation Strategy

By analyzing two case studies, reviewing existing approaches in contemporary conservation theory and by cooperating with artists, I developed a preservation strategy which manifests itself in two steps:

The first step of the strategy focusses on the analysis of the identity of a performance. For this I developed a biographical notation model which functions as an analysis guideline or questionnaire. The notation model focusses on typical biographical phases of a performance's life and leads the process of analysis. With the model I propose a way of how to determine the identity of a performance in order to take care of everything that is of specific value to the performance.

The second step of the strategy focuses on the structuring and accessibility of the analysis results deriving from the first step. The goal of the second step is to make the assembled, analyzed identity of the performance accessible and relatable in a way that allows the beforementioned identity to be received.

The strategy allows for a fluid archiving discourse, mapping performance art with and as a self-constituting archive, focusing on writing a performance's biography while

uniting and visualizing microarchives, making them accessible to a wider audience.

#### Step 1: Analysis Using the Biographical Notation Model

Picking up on existing performance specific and related approaches and conceptual frameworks such as

- The Live List, the Inside Movement Knowledge Model, the Biographical Approach, the notion of allography, the behavior of an artwork,
- as well as the demand of managing variability and Joanna Phillips' approach of Identity and Iteration Reports, and the impact of decision making

the main goal of the notation model is to combine these approaches and expand them by missing features. This enables the function as a guideline for collecting relevant information and writing a performance's biography as a preservation and documentation strategy.

The underlying concept of the model is the analysis and structuring of a performance's biography according to identified biographical phases, reacting to the specific features and requirements of Type I and II. Additionally, it is by writing the biography that the existing dispersed microarchives in and outside the museum will be mirrored and visualized in a coherent space where the performance's changes and identity will be made accessible.<sup>22</sup>

22 »The museum archive – and the museum as an archive – play a dominant role in creating the identity of the artwork. [...] A microarchive, consisting of part of a museum's larger archive, is made accessible to researchers outside the museum according to conditions that are not always spelled out in a written policy. Consequently, the museum itself, as a locus of many heterogeneous repositories, can itself be seen as an archival space. Both the museum as an archive and the museum's archive [...] shape the identity of an artwork in the museum's custody by determining what is – and can be – known about it.« Hölling, Hanna. op. cit., pp. 20–21.

21 Van de Vall, Renée et al. op. cit., p. 2.

When preserving, documenting and interacting with performance art in museum collections we are entering multidisciplinary, multimedia and interfacing territory. Hence, when encountering the preservation of performance art in museum collections we must find a way to include different disciplines and to work collaboratively in and outside the museum in order to ensure the highest rate of information.

With this in mind the fundamental function of the notation model is similar to a boundary object which, after Star and Griesemer:

[...] serves as an interface, a stimulus of communication between different communities, disciplines, users and professionals. [Boundary] objects are both plastic enough to adapt to local needs and constraints of the several parties employing them, yet robust enough to maintain a common identity across sites. [...] They have different meanings in different social worlds but their structure is common enough to more than one world to make them recognizable means of translation.<sup>23</sup>

The main objectives of the notation model as a boundary object are therefore similar to those analyzed by Van Saaze and Dekker:

1. It establishes a shared language for individuals to represent their knowledge.
2. It provides a means for individuals to specify and learn about their differences and similarities across a given semantic boundary.
3. It facilitates a process where individuals can collaboratively transform their knowledge.<sup>24</sup>

23 Star, Susan Leigh/Griesemer, James. »Institutional Ecology, Translations and Boundary Objects. Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology«. In *Social Studies of Science*. 19:3 (1989): pp. 387–420, here: p. 393. Quoted after van Saaze, Vivian/Dekker, Annet. op. cit., p. 5.

24 Van Saaze, Vivian/Dekker, Annet. »Surprising usages of a documentation model. On the notion of boundary objects

The model (figure 3) serves as a guideline to analyze the biography of a performance according to identified biographical phases. In doing so, the model tries to work as an interface where all relevant disciplines necessary are taken into account – in order to understand, collect and contain relevant information and data.

It considers both the distinctive characteristics of performance art as well as already existing approaches such as creation of Identity and Iteration reports<sup>25</sup>. It gives credit to the hybrid character of performance-transformation-material by focusing on both, specific traditional conservation strategies of dedicated and therefore autographic constituents, as well as broader conservation strategies of the overarching identity of the work.

By doing so the model concentrates on both temporal configurations of leftovers – firstly as samples of the gone by event and secondly as transformed carriers of the future stagings of the performance with charged value and status. It considers not only material-related knowledge but gives credit to tacit and embodied as well as explicit knowledge.

It considers objects as well as subjects as stakeholders of non-reproductive ontological knowledge. In doing so the model tries to call attention to gaps of the performance's biography and acknowledges its fragmented lifecycle, dispersed in microarchives in and outside the museum in charge. The biography is analyzed in a rhizomatic structure.

The notation model is structured as follows:

The outline structure of the model frames the life of the performance *before* entering the museum (red box), the life *at the moment* it enters the collection (blue box) and the life *inside* the collection (green box). Within the outline structure of the model core elements are placed, which symbolize the different identified biographical phases. The content of the core elements functions as a checklist or guideline, specializing higher-lever information in order to collect relevant data for each section and phase. The core elements

and beyond«. In *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 9:1 (2013): pp. 103–104.

25 Phillips, Joanna. op. cit., pp. 168–179.

should be considered as aid to systematically analyze the biography of the performance under review. The following biographical phases were identified as main parts of the biography of performance art and represent relevant sections of analysis:

1. Context and process of creation
2. Initial score
3. First performance and initial identity
4. Further iterations – outside the museum
5. Leftover – first temporal configuration – identity outside the collection
6. Inventory, cataloging and condition recording
7. Determination of the performance type
8. Leftover – second temporal configuration – identity within the collection
9. Museological score
10. Further iterations – within the museum
11. Preservation and monitoring

For each biographical phase, a questionnaire was developed and other existing tools or guidelines were linked. Following the notation model, one thus retraces the process of creation and development of the performance and accompanies the entry into the collection. Through the first step of the strategy, the identity of the performance is discovered and should then be made accessible in the second step.

## **Step 2: Structuring and Accessibility of Analyzed Content**

While collecting relevant data and producing documentation according to the model, you will browse microarchives in and outside the museum and you will be confronted with all kinds of media and will need a central repository and structuring system for the demounted biography. This structuring tool should be designed for incorporating video, photo, audio and image files as well as templates, written text and existing documents. After Richard Rinehart

The development of a system of formal notation [...] first requires the development of a conceptual model. [...] The formal notation system could be considered an expression of that model [...]. It is important to note that the conceptual model and expression format are distinct entities. For instance, the conceptual model could be expressed using various formats [...] the conceptual model itself defines the integrity of the score while allowing for variability in its expression.<sup>26</sup>

That means that the presented notation model could potentially be expressed and applied in different execution systems. It is important that the notation system is »[...] appropriate to the content and purposes it is intended to serve.«<sup>27</sup>

An appropriate notation system for model should therefore be able to include all types of media plus reflecting the main characteristics of performance art which are:

- participation of different disciplines,
- flexibility, multidimensionality,
- collective body, changeability and liveness.

In addition, an adequate notation or structuring system for the model should be composed of an attractive design to invite both museum-based disciplines as well as artists to participate in the process. With these requirements the thesis proposes an appropriate notation system which responds to the listed features and is meant to function as a structuring tool of the analyzed biography: namely the developed software *nota*.

26 Rinehart, Richard. »A System of Formal Notation for Scoring Works of Digital and Variable Media Art«. <http://archive.bampfa.berkeley.edu/about/formalnotation.pdf>, 2004 (accessed September 24, 2021), p. 3.

27 Rinehart, Richard. op. cit., p. 3.

## *nota* as a Biographical Structuring Tool

I propose *nota* as an application option for the model and as a structuring tool for the collected information giving credit to the identity, nature and characteristics of performance art by including these in its functionality. By implementing the notation model into the software, *nota* operates as an alternative tool for documenting, archiving, visualizing, communicating and interacting with the biography of performance art. The idea of developing the software *nota* was born during a research residency on notation systems at the Frankfurt Lab in 2017, where the artist collective Monster Control District (MCD) began searching for a tool to annotate their creative processes. Starting a cooperation with the MCD shortly after the residency the joint focus became *nota* as a documentation and archiving rehearsal stage for scenic artworks. *nota* is best explained by showing instead of describing in words which is why I would like to invite you to [a] use this link to experience the functions of *nota* in a tryout beta version yourself: <https://nota.space> and [b] follow this link in order to receive an impression of the functionality and different possible applications: <https://vimeo.com/423503650><sup>28</sup>.

The website [nota.space](https://nota.space) opens a seemingly infinite, digital space for the arrangement of written, image, video and audio files. In *nota*, these elements can be arranged as fragments next to, on top of, and in one another and like that set in relation to one another. *nota* works with keystrokes and mouse gestures, and requires no special technical or code knowledge. The cloud-based *nota* spaces allow content to be assembled regardless of their location or time. Actions are transmitted to other users in real time. *nota* establishes a collectively usable digital space for flexible and free arrangement of text, image, video, photo and audio files.

Basically, *nota* establishes a collectively usable digital space in which elements can be arranged vertically and then be viewed very closely or from a distant perspective.

The software functions as a digital work or mounting bench and integrates these media as modifiable elements. Once individual elements are uploaded in *nota* via drag and drop, each of them can be modified through simple commands.

Due to these facts it is possible to:

- arrange the elements divers
- change the scale of the individual elements
- match them in spatial and temporal relation to one another
- edit individual elements
- move in space
- save and load different projects

For the MCD, *nota* is also considered an artistic tool to create and realize artistic projects.

## Implementation of the Biographical Notation Model in *nota*

Working in and with *nota* provides an opportunity to collectively collect, record and store information, data and media in a flexible (and primarily free) structure. It is adaptable to both artistic and preservation requirements.

In order to function as a documentation and preservation tool in museum contexts, the completely low structured working interface has to be customized or to be given a weakly structured organizing system. For this reason, the biographical notation model was implemented into *nota*. The model enables the software to function as a specifically configured documentation tool for structuring the information and data on the biography of performance art.

Opening the application, you will see the model in a far-away view.

By zooming in step by step you will be entering the second layer where you will find the different core elements with higher level subcomponents. Zooming in further you will be entering the third layer where you will find instructions, checklists and questions relevant for the subcomponent you are working on.

28 Produktionsgemeinschaft *nota*: Demonstration of *nota.space*/using data of 17th century Wunderkammers. <https://vimeo.com/423503650> (accessed October 9, 2021).



If there are already existing strategies, guidelines or templates for specific components you can make them available here. Within this layer you can now file the relevant data, remount or annotate the demounted biography in a visually attractive and comprehensive way.

In this way, the analyzed heterogeneous contents of the first phase are freed from conventional digital structure systems and the mapping of heterogeneous networks from individual microarchives becomes possible. In this way, the identity analyzed in the first step, which consists of individual multimedia objects and information, becomes accessible and communicable. Interdisciplinary documentation becomes possible and past performances, positions and realisations can be mapped.

## Summery and Outlook

In contemporary art, the concept of the self-contained art object plays an increasingly subordinate role. The object is replaced by participatory artistic formats that are changeable or ephemeral in the process. For the conservation and archiving sciences, this creates the need to develop instruments and strategies meeting those changed requirements. In this context, collaboration between archivists, artists, and visitors is more relevant than ever. Interfaces that invite conversations about artistic formats via a low-threshold web design and enable the collection of multimedia, distributed archival materials are highly desirable. The montage software *nota* covers this need in the sense of an innovative, digital mediation tool and furthermore serves to question conventional art archival practices.

With its unusual surface and depth dimensions, *nota* offers the option to transfer aesthetic processes into digital space, to free data from their usual folder structures and to review previous digital practices. The program is suitable as an open discourse platform and rehearsal space for artists and conservators.

The primary preservation risks when dealing with performance art are: [1] the dissociation and loss of relevant information and (meta-)data, [2] the non-accessibility of

dispersed archive(s) in and outside the museum, as well as [3] the often vague or unclear defined responsibilities inside the museum.

Analyzing and structuring the biography within the software *nota* through the biographical notation model reacts to these preservation risks by creating a digital space mirroring the existing dispersed microarchives in and outside the museum and will make them accessible in a coherent digital space. The biographical changes as well as the identity and preservation requirements of the performance will be made available through the fusion of the archives. Microarchives are given a coherent digital space in order to be usable for different parties and the biography of the performance can be communicated consistently, made publicly available and be experienced during its default state.

In order to write a performance's biography and achieve the listed goals, interdepartmental and interdisciplinary workflows are necessary, integrating all relevant parties into the process. *nota* acts as an application option that is intended to make these new workflows possible. I clearly do not propose *nota* as a replacement of indispensable collection management databases but as a potential additional tool.

Based on this proposal, I see the following action required:

In the context of preserving, archiving and documenting artistic phenomena externalized in performative, processual and temporal formats, it is important to question conventional art archival and conservation practices. Strategies that enable collaboration between different people and disciplines are needed. New recording media must be able to secure heterogeneous networks of past encounters, changing locations, positions and perspectives and keep them digitally accessible. With previous archiving and mediation tools, the processual, ephemeral, and interactive character of performance art cannot be indexed and mediated.

In order to preserve performance art, new practices need to be developed that focus on social participation and innovative formats of mediation. The goal should be to open up the digital space, to understand archiving and preservation itself as a collective act, and to develop sustainable, partic-



ipatory archiving and preservation practices. This need for action also forms the core of the work of the research group Produktionsgemeinschaft *nota* (PG *nota*), which emerged from the project described in this article.

The PG *nota* is a collective of the independent theater scene, visual arts, computer science and restoration science. Adapted from the rehearsal practices of the independent theater scene, the community works with *nota* to create a space that is open to all interested parties, their perspectives and ways of working.

Since 2018 the PG *nota* has been researching a digital rehearsal stage for archiving and accessibility of ephemeral performance arts within the project NOTAnARCHIVE<sup>29</sup>. In collaboration with artists from the independent scene, theater, media and conservation scholars, different forms of memory of performances, environments and encounters are tested with and in the montage software *nota*.<sup>30</sup> Interdisciplinary questions shape our artistic research: If art does not exist in the form of closed objects, but externalizes itself in processes, interactions, encounters and a way of togetherness – how can these moments be remembered and archived in their specific temporalities? Into which materialities are encounters and processes be translated, which new (material) forms are needed and (how) can a past moment be made tangible to outsiders?

*nota* represents a digital rehearsal and experimentation space for these questions. *nota* is a space in which approaches of performance art preservation and archiving can be tested, questioned and (dis-)assembled. Different artistic and scientific disciplines make demands on remembering, on archiving, on accessibility of knowledge and its production and utilisation. In *nota* spaces are designed in which these perspectives of artists, scientists and visitors can meet.

In order to do the preservation of moments, experiences and ephemeral forms justice, formats of social participation and interactive networking and exchange are necessary. It is important to create meeting places in which a collaborative exchange about the experience of a performance can take place and translations of these experiences can be jointly structured and made usable in a new digital structure.

## Bibliography

- Bishop, Claire. »Delegated Performance: Outsourcing Authenticity«. In October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology (eds.). October 140. Cambridge (October 2012): pp. 91–112.
- Brown, Jean/Danby, Charles. »The Legalities of Authenticity and Performance Art«. In Verband der Restauratoren (VDR) e.V.: *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2:2017* (2017): pp. 84–89.
- Büscher, Barbara/Cramer, Franz Anton. »From the Work to the Performance. Reflections on Performance Art in the Museum«. In Verband der Restauratoren (VDR) e.V.: *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2:2017* (2017): pp. 90–95.
- Cone, Louise Nicole. »The Variable and Changing Status of Performance Art Relics and Artifacts in Museum Collections«. In Verband der Restauratoren (VDR) e.V.: *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2:2017* (2017): pp. 106–112.
- Davies, Stephen. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford, 2001.
- Foellmer, Susanne/Gough, Richard. »Before Left Over«. *Performance Research* 22:8 (2017): pp. 1–6.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis/New York/Kansas City, 1968: pp. 113–114.
- Hölling, Hanna. »Archive and Documentation«. In *Art and Documentation Journal* 1:17 (2018): pp. 19–28.

29 Produktionsgemeinschaft *nota*: NOTAnARCHIVE. <https://vollmilch.me/notanarchive.html> (accessed October 9, 2021).

30 Produktionsgemeinschaft *nota*: *Demonstration of nota.space/using data of 17th century Wunderkammers*. <https://vimeo.com/423503650> (accessed October 9, 2021).

- Laurenson, Pip. »Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations«. In Tate Papers No. 6 (Autumn 2006), <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations> (accessed September 22, 2021).
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York, 1993.
- Phillips, Joanna. »Reporting Iterations. A Documentation Model for Time-based Media Art«. In *Revista de História da Arta: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art 4:2015* (2015): pp. 168–179.
- Phillips, Joanna and Lauren Hinkson. »New Practices of Collecting and Conserving Live Performance Art at the Guggenheim Museum«. In *Verband der Restauratoren (VDR) e.V.: Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 1:2018* (2018): pp. 124–132.
- Produktionsgemeinschaft nota: *Demonstration of nota.space/using data of 17th century Wunderkammers*. <https://vimeo.com/423503650> (accessed October 9, 2021).
- Produktionsgemeinschaft nota: NOTAnARCHIVE. <https://vollmilch.me/notanarchive.html> (accessed October 9, 2021).
- Rinehart, Richard. »A System of Formal Notation for Scoring Works of Digital and Variable Media Art«. <http://archive.bampfa.berkeley.edu/about/formalnotation.pdf>, 2004 (accessed September 24, 2021).
- Star, Susan Leigh/Griesemer, James. »Institutional Ecology, Tanslations and Boundary Objects. Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology«. In *Social Studies of Science*. 19:3 (1989): pp. 387–420.
- Van de Vall, Renée/Hölling, Hanna/Scholte, Tatja/Stigter, Sanneke. »Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation«. In ICOM Committee for Conservation (eds.). *ICOM Committee for Conservation 16<sup>th</sup> Triennial Meeting Lisbon Portugal 19–23 September 2011*. Lisbon 2011: pp. 1–7.
- Van Saaze, Vivian/Dekker, Annet. »Surprising usages of a documentation model. On the notion of boundary objects and beyond«. In *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. 9:1 (2013): pp. 99–113.
- Westerman, Jonah. »Between Action and Image. Performance as Inframedium«. <https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image>, January 15, 2015 (accessed August 25, 2021).

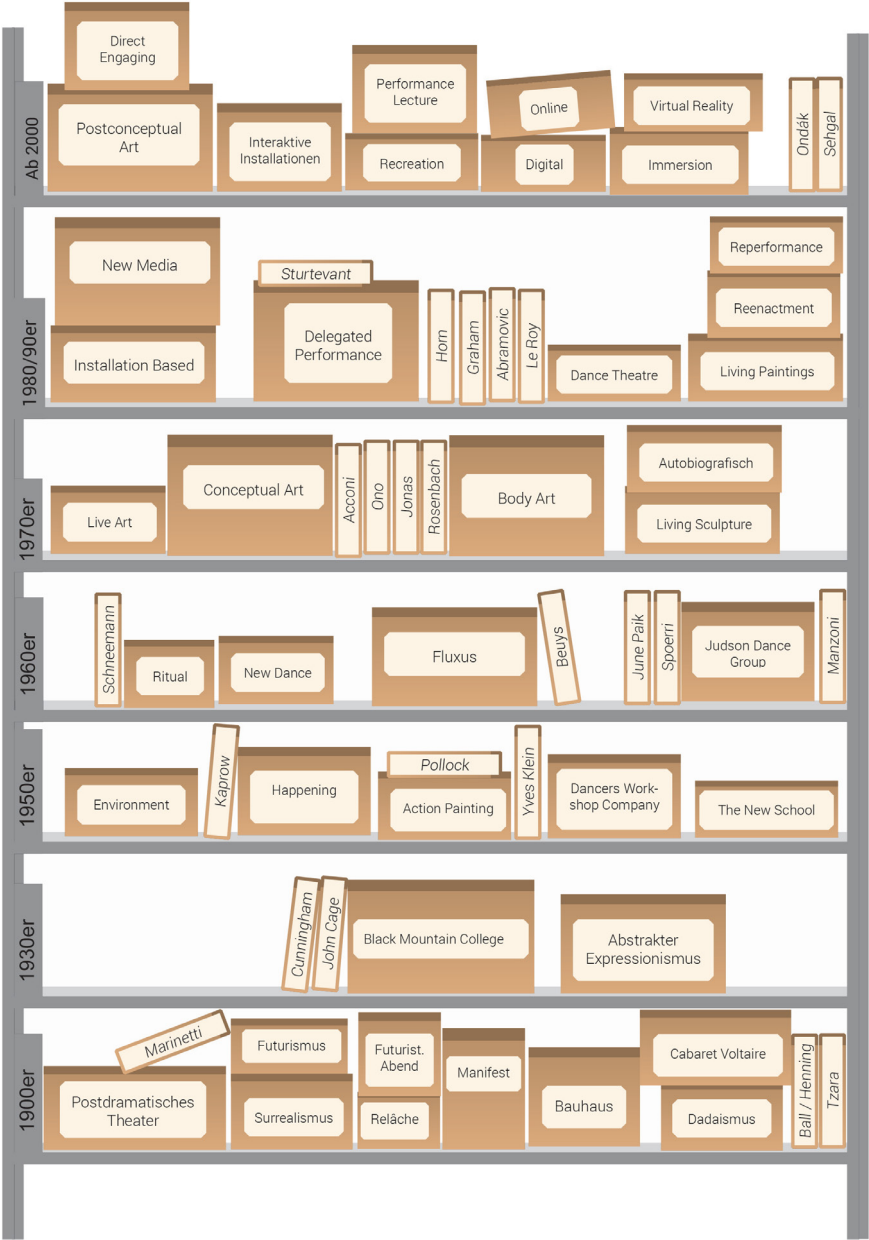


Figure 1: Metaphorical shelf containing different forms of performance art.

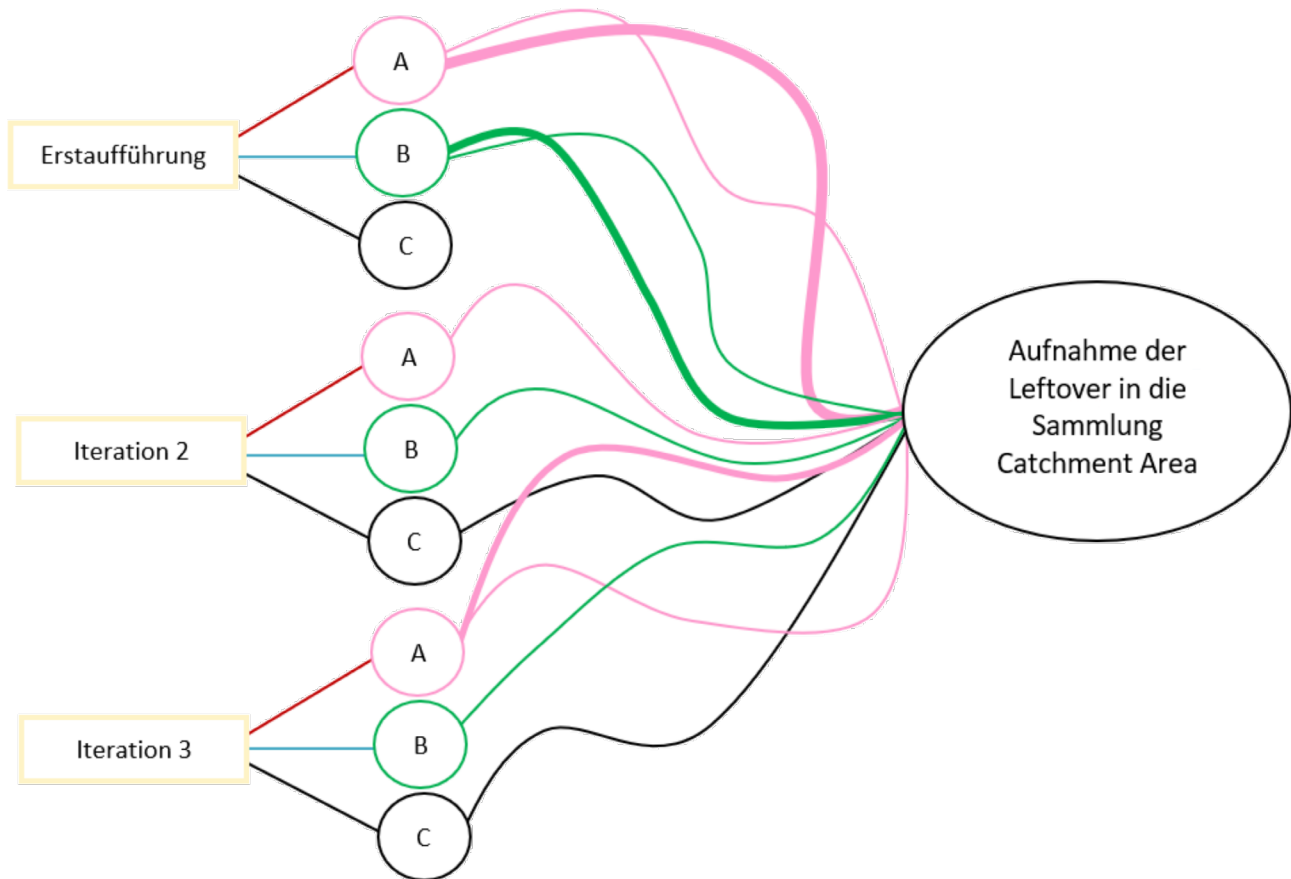


Figure 2: The museum functions as a catchment area for performance remains (leftovers) from various sources.

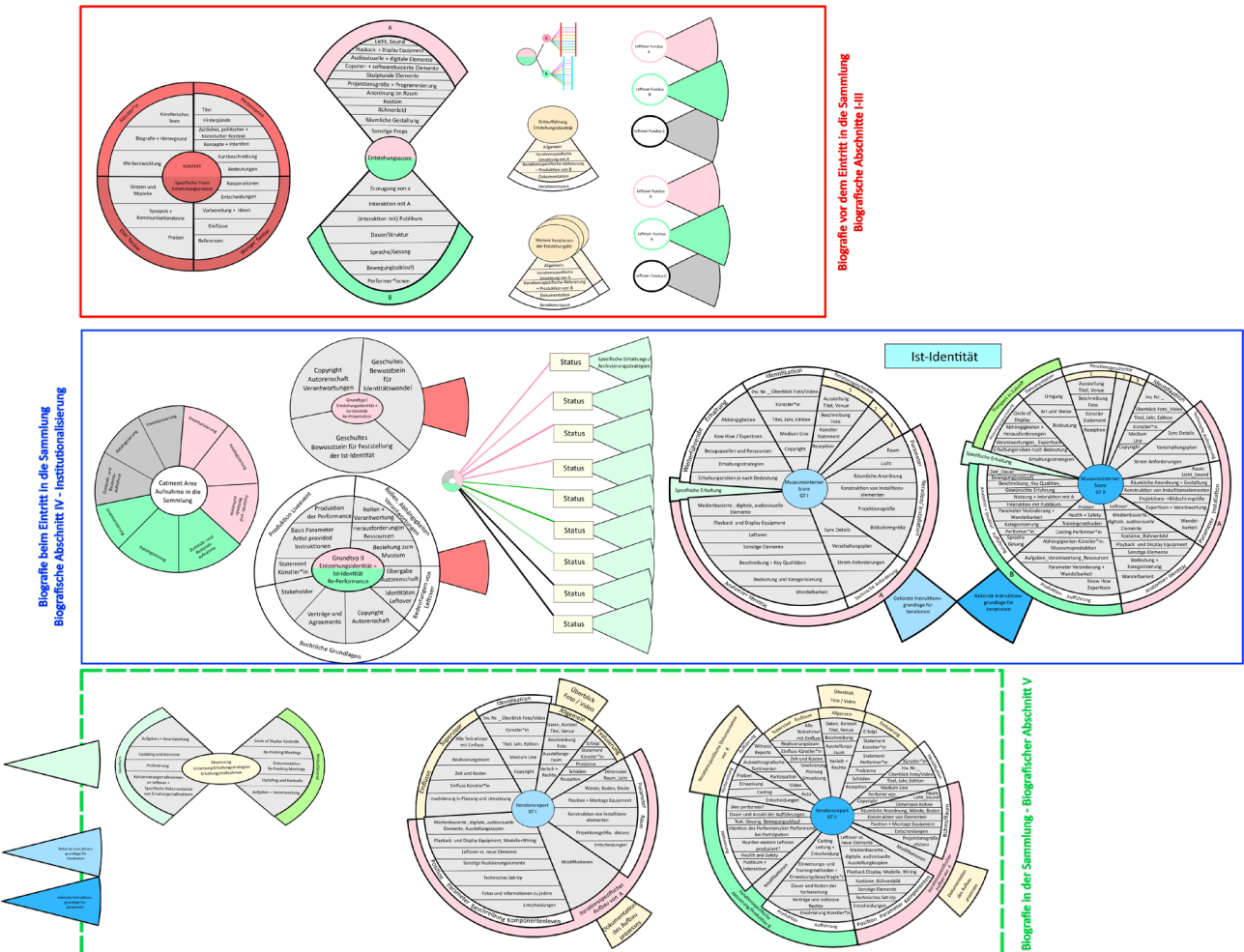


Figure 3: Biographical notation model.

# digital transformation and the archive

# digitale transformation und das archiv



# Live Art Data – Performancekunst zwischen Liveness und Datamanagement

Tabea Lurk

## Abstract

The article refers to the title of the White Paper and states the increasing role of data (terminologies) in the performative arts. The relationship between data and the performative arts is understood as a field of tension due to the genre-specific liveness. In order to use the different conflict zones of data and the live art as fruitful interaction, rather general explanations from the data context are juxtaposed with artistic considerations and approaches that have been explored in the project *Archives of the Ephemeral* (2018–2019). Since the text is written from the perspective of an art library, basic concepts such as data curation, FAIR Principles, or even OAIS and the TRUST framework are introduced. According to the thesis of the text, the quality of these concepts gains importance precisely through their use/application in the field of performative arts. Both together can contribute to lively archival (data) practices in the performative arts.

Der Artikel greift den Titel des White Papers auf und beobachtet, dass Daten oder zumindest der Begriff der Daten auch in den performativen Künsten eine wachsende Rolle spielen. Das Verhältnis von Daten und den performativen Künsten wird aufgrund der gattungsspezifischen Liveness als ein Spannungsfeld begriffen. Um die durchaus fruchtbaren Konfliktzonen von Daten und performativen Künsten besser nachvollziehbar zu machen, werden die grundlegenden Erläuterungen zum Umgang mit Daten

künstlerischen Überlegungen und Ansätzen gegenübergestellt, die im Kontext des Projekts *Archive des Ephemeran* (2018–2019) entwickelt und erprobt wurden. Da der Text aus der Perspektive einer Hochschulbibliothek geschrieben ist, werden Begriffe wie Data Curation, die FAIR-Principles oder auch OAIS und das TRUST-Framework erwähnt. Die Qualität dieser Konzepte gewinnt, so die These des Textes, gerade durch die Anwendung im Feld der performativen Künste an Bedeutung und kann zur gelebten Archiv(-daten-)praxis werden.

Wie der Titel des vorliegenden White Papers suggeriert, spielen Daten oder zumindest der Begriff der Daten auch in den performativen Künsten eine wachsende Rolle. Wenn Daten nicht ohnehin bereits integraler Bestandteil des Werk- oder Aufführungszusammenhangs sind (Wilson/Glass/Diebner<sup>1</sup>, Mers<sup>2</sup>, Hochuli/Reid<sup>3</sup>), können Spannungen auftreten. Viele mediale Bruchstellen sind direkt auf jene Liveness zurückzuführen, die für die performativen

- 1 Diebner, Hans/Glass, Philip/Wilson, Robert: *Einstein on the Beach*, [http://diebner.de/installations/LiquidPerceptron\\_en.html](http://diebner.de/installations/LiquidPerceptron_en.html) (Zugriff am 15. August 2021).
- 2 Mers, Adelheid: »Performative Topologies – Small Gestures from Within«, in: *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 17, Nr. 2, S. 271–283, <https://doi.org/10.1080/14794713.2021.1934635> vom 04. Mai 2021 (Zugriff am 15. August 2021).
- 3 Reid, Pavana/Hochuli, Gisela: *Together Elsewhere*. Dokumentation, <https://mediathek.hgk.fhnw.ch/event/together-Elsewhere> vom 20. Juni 2021 (Zugriff am 15. August 2021).

Künste spezifisch oder gar konstituierend ist. Daher liegt es auf der Hand, dass trotz aller Widerstände (z. B. Sehgal), Widersprüche (Bsp. *Human Treasure* – Taylor) und Herausforderungen vielfältige Dokumentationsformen und -formate entwickelt werden und wurden, um jene (Erinnerungs-)Lücke zu überwinden, welche zwischen der Liveness der aktuellen künstlerischen Arbeit und jener Zukunft quasi notwendig entsteht, die nach Beendigung der künstlerischen Aktion oder Intervention beginnt.

Zur inhaltlichen Diskussion semantischer oder auch machttechnischer Verschiebungen, die beispielsweise Taylor<sup>4</sup>, Müller<sup>5</sup> und andere kontrovers diskutiert haben, kommen künstlerische Strategien, welche die Auseinandersetzung fortführen. Die vielfältigen Haltungen reichen von der (Nicht-)Archivierbarkeit der Performancekunst über ihre (modifizierende) Fortschreibung bis zur Emphase des Dokumentarischen, die im Moment der Nachnutzung archivischer Materialien der Relevanz von Aufbewahrung implizit Ausdruck verleiht. Einige dieser Haltungen kehren in den Symposiumsbeiträgen des Projekts *Archive des Ephemerer* (s. u.) wieder, dessen Struktur später exemplarisch herangezogen wird, um jene datenhandelnden Aspekte zu konkretisieren, die im Titel des Beitrags unter dem Stichwort des Datenmanagements subsumiert werden.

## Datenmanagement

Anders als Fragen der Materialisierung(en) in den performativen Künsten oder auch der Dokumentation setzt das Datenmanagement in einem Moment an, in dem – vereinfacht gesagt – Daten bereits vorliegen. Zwar verliert auch das Datenmanagement Produktion und Erhebung, Bearbeitung und Auswertung der Daten nicht aus dem Blick, aber die Motivation richtet sich auf eine Zukunft. Wenn künstlerische Arbeiten in Form von Daten einer Sammelstelle oder einem Archiv übergeben werden, wird die Betrachtung zweckorientiert. Notwendigkeiten werden aus der

Perspektive des späteren Zugriffs abgeleitet: Wie müssen die Daten erhalten, wie beschrieben und kontextualisiert werden, damit sie auffindbar und verständlich sind? Was geht verloren? Wo muss die Gegenwart loslassen, um eine Zukunft zu ermöglichen? Was müssen die Archive ermöglichen, um ein Überleben im Sinne der aktiven, lebendigen Erinnerung(-spraxis) zu sichern? Wo oder wie treten die Archivmaterialien an die Öffentlichkeit, werden publik?

Ob Archivierung oder Publikation, beide Überlieferungsformen sind formal betrachtet Teil des Datenmanagements und adressieren Öffentlichkeiten, denen sie unterschiedliche Möglichkeiten zur Nachnutzung (Reuse) einräumen können. Die inhaltlichen, technologischen und administrativen Operationen, die hierfür archivseitig ausgeführt werden, hinterlassen ihrerseits Spuren im Archiv, die als Metadaten greifbar werden und den Fortbestand des digitalen Archivs überhaupt erst ermöglichen.

Der Begriff der Data Curation, der teils synonym zum Datenmanagement verwendet wird, trägt das Fürsorgliche (lat. *curare* = sich kümmern, besorgen, verwalten, pflegen) anschaulich in sich. Die Bezugnahme auf das Datenmanagement, das im Hochschulkontext zu den Kernaufgaben der Forschungsunterstützung gehört, erlaubt es ferner, den gesamten Datenzyklus strukturiert zu betrachten.<sup>6</sup> So geraten grundlegende Aspekte von der Planung möglicher Ereignisse (Erhebung) und der Durchführung (Bearbeitung) bis zu Nachbearbeitung (Auswahl und Selektion) und dem

4 Taylor, Diana: *Performance*. Durham 2015.

5 Müller, Gini: *Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken*. Republicart 7. Wien 2008.

6 Konkret erfragt das Forschungsdatenmanagement (FDM) Vorstellungen zu den Planungen (Planning), der Datensammlung und Bearbeitung (Data collection and creation), der Beurteilung und Auswahl (Appraisal and selection), Dokumentation und die Verwendung von (standardisierten) Metadaten (Documentation and metadata), Dateiformate (File Formats), Speicherung der Daten (Storage), ethische und datenschutztechnische Fragestellungen (Ethics), Copyright, Urheberrechte (inkl. Leistungsschutzrecht) (Copyright and intellectual property), die Verbreitung und Zugänglichkeit der Daten (Sharing) sowie ihre längerfristige Archivierung (Long term management). Vgl. hierzu ETH Bibliothek 2018.

eigentlichen Handling der Daten in den Blick. Auch für die Prozesse der Archivierung und/oder der Publikation finden sich im Kontext des (klassischen) Forschungsdatenmanagements vielfältige Hilfestellungen, Checklisten und sogar ganze Datenverwaltungssysteme, die häufig standardisiert Geschehnisse und Prozesse aus Datensicht dokumentieren und/oder abbilden können. Das Datenmanagement hat übrigens die Prinzipien der digitalen Archivierung verinnerlicht. Vereinfacht lassen sich die Prinzipien der digitalen Archivierung in dem bis heute wegweisenden Modell des Open Archival Information System (OAIS) zusammenfassen.<sup>7</sup>

7 Als Grundlage der digitalen Archivierung gilt das Open Archival Information System (OAIS), das als konzeptionelles Modell 1969 von der NASA entwickelt wurde und besagt, dass zwischen den Daten, die dem Archiv übergeben werden (SIP – Submission information package) und jenen, auf welche die (späteren) Nutzenden zugreifen (DIP – Dissemination information package) grundlegende administrative und technische, sowie stets dokumentierte Prozesse (Preservation Planning mit Data Management und Archival Storage) zu erfolgen haben. Diese sind nicht nur zu dokumentieren, sondern sie erzeugen gleich zu Beginn, bei der Übernahme ins Archiv (Ingest) ein digitales Archivobjekt (AIP – Archival information package), das nur noch unter sehr spezifischen Bedingungen, wie etwa dokumentierten, erhaltungsbasierten Formatmigrationen angefasst werden darf und normalerweise auch dann weiter erhalten wird, wenn ein Migrationsderivat AIP erzeugt wurde (vgl. Neuroth, Heike/Oßwald, Achim/Strathmann, Stefan/Jehn, Matthias/Scheffel, Regine/nestor – Kompetenznetzwerk Langzeitarchivierung und Langzeitverfügbarkeit digitaler Ressourcen für Deutschland, (Hg.): »Kapitel 4: Das Referenzmodell OAIS – Open Archival Information System«, in: *nestor Handbuch: Eine kleine Enzyklopädie der digitalen Langzeitarchivierung* Version 2.0, [http://nestor.sub.uni-goettingen.de/handbuch/artikel/nestor\\_handbuch\\_artikel\\_368.pdf](http://nestor.sub.uni-goettingen.de/handbuch/artikel/nestor_handbuch_artikel_368.pdf) von 2009 (Zugriff am 15. August 2021). Das erklärt auch, warum für die Nutzenden dann jeweils spezifische, in den Formaten durchaus variierende Sichtungsderivate (DIPs) erzeugt werden, die durchaus als authentisches Archivobjekt gelten. Sie dürfen sich inhaltlich und mit Blick auf diverse formale Gesichtspunkte nicht vom SIP unterscheiden und tragen die Geschichte der archivinternen Bearbeitung

Dieses könnte heruntergebrochen auch als digitales Erhaltungsdatenmanagement begriffen werden. Das Forschungsdatenmanagement reicht über den Wirkungsraum des OAIS insofern hinaus, als es sowohl Produktionsprozesse, also die Schritte vor dem eigentlichen OAIS, als auch die Nachnutzenden, das nach dem OAIS kommende, stärker in den Blick nimmt. Für den vorliegenden Kontext ist wichtig, dass im Forschungsdatenmanagement der Nutzungskreis geschlossen wird: Die (digitale) Archivalie wird selbst bereits wieder als Ausgangspunkt der Recherche der Folgegeneration gedacht. Damit eignet sich dieser Ansatz wunderbar für die performativen Künste. Er schafft nicht nur für die Forschung und die künstlerischen oder performativen Praktiken Anknüpfungspunkte, sondern ermuntert zu verschiedensten Partizipationsformen und adressiert (Teil-)Öffentlichkeiten.

Eine Voraussetzung hierfür ist das Fließen der Information. Da geklärte, möglichst freie Nutzungslizenzen die Kommunikation erleichtern, rückt die Rede vom Datenmanagement, quasi als übergeordnete ethische Entität, die sogenannten FAIR-Principles auf den Plan.<sup>8</sup> Sie fassen im Forschungsumfeld die vier Merkmale der Auffindbarkeit (Findability), Zugänglichkeit (Accessibility), des Austauschs von Daten (Interoperability) und der Nachnutzung (Reusability) in einem Akronym zusammen. Mit Blick auf die Archivierung und Überlieferung von Performancekunst als Daten sowie die Daten der Performancekunst skizzieren die FAIR-Principles Hilfestellung für formale Deklarationen, wie etwa die Erklärung, warum bestimmte Daten nicht zugänglich sind oder gelöscht wurden. Anders formuliert, bieten digitale Archive nicht nur potentielle Mehrwerte wie etwa die digitale Vernetzung und Verdichtung, die Integrierbarkeit in technische Infrastrukturen (z.B. NOTAnARCHIVE) und Ähnliches, sondern die Dinge passieren nicht mehr unbemerkt. Die Lücke im Archiv bleibt als Leerstelle erhalten, benannt und mithin bekannt.

eigentlich mit sich, auch wenn diese Informationen den Nutzenden normalerweise nicht zugänglich gemacht werden.

8 Go-Fair-Org: »FAIR Principles«, <https://www.go-fair.org/fair-principles/> von 2016 (Zugriff am 15. August 2021).

Soweit die Theorie. Stellen sich zumindest zwei Fragen: a) wie eine Anwendung der Prinzipien und (Daten)Prozesse in den performativen Künsten aussehen kann und b) wo sich Konfliktzonen an der Schnittstelle zwischen der lebendigen Praxis und dem Archiv als Institution verdichten.

## (Re-)framing

Zwischen 2018 und 2019 veranstaltete die Arbeitsgruppe Performative Archive des schweizerischen *Performance Art Networks CH* (PANCH) im Rahmen von fünf sogenannten *Denkpools* das Projekt *Archive des Ephemerer*. Dieses brachte unterschiedliche Interessensgruppen zusammen, um grundlegende Anforderungen an die dauerhafte Aufbewahrung und Überlieferung von Performancekunst zu verhandeln. Performende und sammelnde Künstler:innen wie Boris Nieslony (Schwarze Lade), Olivia Jaques & Marlies Surtmann (Performatorium) und andere tauschten sich mit Theoretiker:innen, Datenbankexpert:innen, Kurator:innen und institutionellen Vertreter:innen von Memoinstitutionen zu Aspekten a) des Datenbankdesigns, b) von Policies, c) klassifizierenden oder freien Systematiken, d) Nutzungsformen sowie e) der Vernetzung aus. Fast nahtlos lassen sich die damals diskutierten Fragestellungen mit den zuvor erwähnten FAIR-Principles verschränken, wie die folgende Auflistung verdeutlicht.<sup>9</sup> Dabei stellen die Fragen nicht etwa, wie so häufig, die archivatischen Prozesse ins Zentrum, sondern invertieren diese ein Stück weit, um aus der Perspektive der Künstler:innen als primärer Zielgruppe heraus zu argumentieren.<sup>10</sup>

*Denkpool I* widmete sich **Datenbanken** und fragte unter anderem, wie Performancekunst archivtechnisch beschrie-

ben und / oder erschlossen werden soll / kann. Auch die Folgefragen, wie moderate (Metadaten-)Modelle der Archivierung aussehen könn(t)en oder die Suche nach aktuellen oder künftigen Vernetzungsstrukturen für Archive, die Performancekunst beherbergen, können aus dem Blickwinkel der FAIR-Prinzipien mit dem Aspekt der Auffindbarkeit (Findability) assoziiert werden.

Fragen des Zugangs (Accessibility) lassen sich hingegen gut mit den Leitfragen von *Denkpool II* in Verbindung bringen, dessen Grundstimmung vom Bedürfnis der Partizipation geprägt war. Zentral war hierbei die Frage, welche Artefakte von Performancekunst (überhaupt) Teil von Archiven werden und welche Herausforderungen sich daraus ergeben? Was archivseitig zumeist in sogenannten **Policies** bzw. Archivierungsrichtlinien niedergeschrieben ist, stellt für Künstler:innen eine wirkliche Herausforderung dar, denn der Weg ins Archiv steht ihnen nicht per se oder unmittelbar offen. Dass – zumindest aus dem Blickwinkel der Communities – auch archivseitig diverse Klärungsbedarfe bestehen, zeigen weitere Fragen des *Denkpools*, wie etwa: Welche Anforderungen entstehen aus archivierten Materialien der Performancekunst für die Zugänglichkeit? Welche Bedürfnisse der Nutzer:innen können durch die Bereitstellung der Materialien von den Institutionen abgedeckt werden? Welche Minimalstruktur muss erfüllt sein, damit Diversität Platz hat? Oder auch: Welche Filter werden / sollen / müssen (archivseitig) angewendet werden?

Aspekte der Interoperability, also des Austauschs von Daten und Inhalten, lassen sich gut mit den gleichsam selbstorganisierten Vernetzungsstrategien verbinden, die in *Denkpool III* unter dem Titel *Wilde Archive* initiiert wurden. Zur Diskussion standen dabei (die) Geschichten, die in und von außer-institutionellen, künstlerisch organisierten, »wilden« Archiven der Performancekunst erzählt werden. Es ging darum, zu überlegen, wie die Potentiale eben dieser im Vergleich zu den Narrativen institutioneller Archive gewürdigt, ausgeschöpft und selbst überliefert werden können. So wurde konkret gefragt, welche Ordnungsstrukturen charakteristisch für »wilde« Material- und Ansammlungen sind, da diese häufig einem persönlichen Interesse und Engagement

9 Die vollständige Dokumentation findet sich online unter: <https://mediathek.hgk.fhnw.ch/amp/search/zotero2-2545256.77QC7762> (Zugriff am 15. August 2021).

10 Der Perspektivwechsel vollzieht praktisch, so könnte man meinen, jenen Wandel, der als Effekt der in unterschiedlichen Kontexten geführten Macht-Debatten rund ums Archiv seit Foucault und Derrida vielerorts geführt wurde.

in der Community entspringen. Daraus leitete sich die Folgefrage ab, was institutionelle Archive davon lernen könnten.

Während die künstlerischen Beiträge des **Symposiums** (Denkpool IV) neben grundlegenden Befragungen des Archivs den Aspekt / Bedarf der Nachnutzung (**Reusability**) archivischer Materialien vielschichtig zur Aufführung brachten, wurde im Rahmen des letzten Denkpools (V) die Diskussion strategisch hin zu einer **kulturpolitischen Debatte** geöffnet, die ein Weiterdenken auch auf politischer Ebene angeregt hat.<sup>11</sup> Erneut wurden a) die Einbeziehung der Künstler:innen in Dokumentationsstrategien und -praktiken, b) die Notwendigkeit der Vernetzung, zumal der digitalen Sammlungen, sowie c) der Bedarf an physischen Orten der Tradierung und Archivierung gefordert.

Um die begonnene Diskussion effektiv weiterführen zu können, wurden die Dokumentationen der Denkpools sowie der Symposiumsbeiträge (in voller Länge) einerseits in der Sammlung der Mediathek der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW sowie als potentiell verhandelbare Medienbox im PANCH-Wiki verzeichnet.<sup>12</sup> Dort sind alle Materialien unter einer freien Lizenz abrufbar.<sup>13</sup>

## Kontextualisierung(en)

*Archive des Ephemereren* kann als Beispiel für die derzeit immer häufiger eingeforderte Wechselseitigkeit verstanden werden, die aus spezifischen Communities sowohl an

die Institutionen als auch an die Technologien der Archivierung gestellt wird. Während im Umfeld der musealen Konservierung eine fortschreitende Objektivierung der Produkte (z. B. Scores, Anleitungen, Dokumentationen) und Relikte (Materialien, Artefakte usw.) der Performancekunst und ihrer Dokumentationen zu beobachten ist, gelangt aus dem Umfeld der Performancekunst nicht nur die Forderung nach Mitsprache in strukturellen Belangen (z. B. Policies, Aufnahmeprozessen) an die Archive, sondern auch der Ruf nach Zugangsformen, welche eine handelnde Teilhabe ermöglichen. Das Recht auf Partizipation wird dabei weniger aus jener gesellschaftlichen Grundhaltung abgeleitet, die andersorts unter dem Schlagwort der *Citizen Science* diskutiert wird.<sup>14</sup> Sondern Teilhabe wird intrinsisch mit der Lebendigkeit und Wandelbarkeit der Performancekunst selbst und in Abgrenzung zu klassischen Archivgütern begründet, deren Lebenszyklus als »abgeschlossen« bezeichnet wird. Den Künstler:innen – gerade innerhalb der Performancekunst – geht es oft um Zugangsformen, welche im Moment der Memorierung eine Aktivierung der Archivalien ermöglichen: Gesten der Erinnerung als verinnerlichendes, aktivierendes, körperliches Verstehen (embodied knowledge).

Während die Konservatorin Hanna Hölling mit Blick auf die Potentialität werkinterner Wandelbarkeit im musealen Sammlungszusammenhang von »changeable artworks« spricht, die mit der gestaltenden Wirkkraft archivischer Strukturen und Ordnungen quasi interagieren,<sup>15</sup> geht der

11 Tatsächlich wurde ein Papier mit Forderungen aus der Community entworfen, das dem schweizerischen Bundesamt für Kultur zur Aktualisierung der Kulturbotschaft 2021 bis 2024 vorgelegt wurde (BAK 2021).

12 <https://panch.me/index.php/ArchivedesEphemereren> (Zugriff am 15. August 2021).

13 <https://panch.li/panch-activities/2018-2019archive-des-ephemereren> (Zugriff am 15. August 2021). Vgl. auch Grau, Pascale/Jaques, Olivia/Lurk, Tabea et al.: *Archive des Ephemereren: Denken, Praktizieren, Vernetzen, Weitermachen*. PANCH – AG Performative Archive, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3530689> vom 19. Januar 2019 (Zugriff am 15. August 2021).

14 Unter *Citizen Science* versteht man Forschungsansätze, bei denen Bürger:innen (citizens) in Forschungszusammenhänge eingebunden werden oder Forschungstätigkeiten direkt von diesen durchgeführt werden, obwohl sie zum Beispiel keine fachliche Ausbildung an einer Hochschule oder Universität erlangt haben. Die aus solchen Projekten resultierenden Ergebnisse können dann aber durchaus als Forschungsergebnisse anerkannt werden oder sein.

15 So schreibt die Autorin: »We may also say that the archive ›contains‹ the potentiality for the transformation of changeable artworks [...]. Heterogeneous, partial and fragmentary, and dependent on accessibility, the archive determines the shape of artworks – decisions about the future embodiment



Ansatz der künstlerischen Praxis einen Schritt weiter bzw. in eine etwas andere Richtung. Hier spielt nicht nur die werkinterne Wandelbarkeit eine Rolle – dass beispielsweise eine Performance in unterschiedlichen Aufführungen Differenzen aufweist oder unterschiedlich rezipiert werden kann. Vielmehr geht es um eine Form des Zugangs, die als Zugriff auf das Material und mithin (Nach)Nutzung beschrieben werden kann: Aus der eingangs erwähnten Perspektive der späteren Recherche und Rezeption wird quasi eine formale und pauschale »Erlaubnis« eingefordert, als künstlerisch handelnde Person die archivierten Materialien im Zuge der Recherche und »Auswertung« selbst interpretieren, und das bedeutet eben auch, mit Leben füllen, fort-schreiben usw., »performieren« zu dürfen.

Die performative Archivpraxis scheint also etwas Janusköpfiges zu haben / wünschen / erfordern: Sie blickt im Handeln in die Vergangenheit und die Zukunft. Das Archiv oder genauer die Quellen des Archivs schreiben sich durch die aktivierende Nutzung beim Zugriff als Quelle in die eigene künstlerische Praxis ein und forcieren damit zugleich – im Modus der Erinnerung – die Entstehung neuer, aktualisierender, transponierender Artefakte, die dann ihrerseits zu Archivalien werden können. Diese später als Quellen betrachteten Artefakte tragen also einerseits den Bezug zu ihren Referenzen in sich, verfügen andererseits aber auch über eine gewisse Eigenständigkeit.<sup>16</sup>

---

of artworks are made on the basis of the archive«. Hölling, Hanna: »Archival Turn«, in: Manovic, Lev/Smite, Rasa (Hg.): *Data Drift: Archiving Media And Data Art In The 21st Century*. Riga 2015, S. 73–89, hier: S. 87.

- 16 Stellt die gewünschte Zugriffsform mit potentieller Nutzung bei analogen Materialien eine Herausforderung dar, weil die aktive künstlerische Nutzung immer auch Verlustpotentiale beinhaltet, sind digitale (Nach-)Nutzungsformen insofern keine materielle Gefährdung der archivierten Originale, als gemäß dem Open Archival Information System (OAIS) weder die übergebenen Daten (Submission Information Package) noch die für die dauerhafte Aufbewahrung vorgesehenen Archivpakete (Archival Information Package) an die Nutzen-den ausgeben werden. Der Zugriff erfolgt im Digitalen über

Die skizzierte Praxis/(Nach)Nutzung bewegt sich auf einer kulturtechnischen Achse zwischen a) dem Diskurs (Nutzung und Fortschreibung von Quellen im Medium des Textes), der Collage / Montage (visuell aneignende Gestaltung), dem Remix etc. und b) dem künstlerischen Reenactment oder der Wiederaufführung. Um ein konkretes Beispiel der Performancekunst zu liefern, sei die Praxisübung »Wühlen im Archiv« des Performatoriums genannt, in der die Künstlerinnen Olivia Jaques und Marlies Surtmann künstlerisch (an)geleitete Memorierungsformen kollektiv erproben.<sup>17</sup> Surtmann erinnert in ihrer Dissertation<sup>18</sup> an derartige Vermittlungspraktiken und belegt sie mit dem Begriff der »Erschließung«.

Damit derartige Aktivierungen und ein freies Fließen der Information möglich werden, braucht es archivseitig gerade im Digitalen rechtliche Vorkehrungen. Sollen nicht alle Inhalte per se geschlossen und unzugänglich bleiben, liefern z. B. die Creative-Commons-Lizenzen (CC) ein probates Mittel. Sie ermöglichen auch in den ersten 75 Jahren nach dem Tod, in welchen sonst das bestehende Urheberrecht greift, eine direkte Nutzung, da die Lizenzen die grundsätzliche Einwilligung der Verstorbenen in spezifische Nutzungsformen dokumentieren. Während CC BY (Referenzierung unter Namensnennung) die nachhaltigste Lösung des CC-Baukastens darstellt, sei aus metaphorischen Gründen hier die Eingrenzung des SA-Moduls (*share alike*) erwähnt, welches die zuvor erläuterte Fortschreibung immer schon aktiv mit-

---

Sichtungsderivate (Dissemination Information Package). Gefahren stellen digitale Obsoleszenz oder subtilere, digitale Angriffe auf das Archiv dar, welche die Inhalte manipulieren würden. Gegen Manipulation hilft die vorherige Nutzung, Zitation oder Aneignung übrigens ebenfalls, denn so werden Veränderungen überhaupt erst sichtbar.

- 17 Jaques, Olivia/Surtmann, Marlies: »Wühlen im Archiv«, <https://performatorium.wordpress.com/tag/wuehlen-im-archiv/> (Zugriff am 20. August 2021).
- 18 Der Arbeitstitel der sich in der Abschlussphase befindenden Dissertation lautet *Archiv für Performancekunst? Über die Archivierung, Tradierung und Vermittlung einer Kunstform in Bewegung*.

denkt: Es knüpft die Nutzung an die Bedingung, die Resultate ihrerseits frei zugänglich zu machen und lädt demnach zu einem unmittelbaren Weiterdenken, Weiterschreiben ein. In dieser zeitlichen Nähe der Denkpools empfanden einige Künstler:innen diesen Ansatz fast wie ein gemeinsames Schreiben – CC BY als gemeinsame Wissensproduktion.

## Resümee

Die Freigabe von künstlerisch-kreativen Materialien für Dritte setzt ein grundlegendes Vertrauen voraus. Dass sich ausgerechnet mit dem Motiv des wechselseitigen Vertrauens der Kreis zum Datenmanagement schließt, mag überraschen. Aber tatsächlich findet sich neben eher technisch ausgerichteten Zertifizierungen wie CoreTrustSeal<sup>19</sup>, mit denen die Nachhaltigkeit des eigenen Repositoriums überprüft und ausgewiesen werden kann, ein ethisches Framework, dessen Merkmale a) Transparenz (Transparency), b) Verantwortlichkeit (Responsibility), c) Nutzer:innen-Zentrierung (User Focus), d) Dauerhaftigkeit (Sustainability, auch im Sinne der Gouvernance) und e) technologische Ausgewogenheit (Technology) fordern und sich mithin zum Akronym TRUST zusammenfassen lassen.<sup>20</sup> Vertrauen wird dabei nicht als reiner Oberflächeneffekt konzipiert, sondern durch Policies und andere Elemente gestützt, die immer wieder den Menschen (human factor) einbinden, um so auch konzeptionell Nachhaltigkeit zu garantieren.

Spannend bleibt also zu beobachten, ob Vertrauen als grundlegende und implizit wirkende Struktur in Zukunft jene Mechanismen ersetzen kann, die als archivinterne Dy-

namik bisher eher als Ausdruck von Macht und Distinktion wahrgenommen und kritisiert wurden. Die aus der Perspektive der performativen Künste vorgebrachten Forderungen nach a) einer Liberalisierung der Zugangsform(en) und b) der Möglichkeit zur Selbst-Einschreibung in bestehende oder neu entstehende, typologisch dem Archiv verschriebene Überlieferungskontexte, scheinen formal zumindest durchaus mit den bestehenden Prinzipien der digitalen Archivierung vereinbar zu sein. Mehr noch, es ist zu erwarten, dass aktivierende Archivpraktiken die Weiterentwicklung des Archivwesens beeinflussen können und damit letztlich auch dessen Überlebenschancen erhöhen.

## Bibliografie

- 19 <https://www.coretrustseal.org/about/> (Zugriff am 20. August 2021). Das Zertifikat enthält die beiden im deutschsprachigen Kontext verbreiteten Zertifikate nestor-Seal DIN 31644 und ISO 16363, welche die Kriterien für vertrauenswürdige Archive definieren.
- 20 Lin, Dawei/Crabtree, Jonathan/Dillo, Ingrid et al.: »The TRUST Principles for Digital Repositories«, in: *Scientific Data* 7, Nr. 1, S. 1–5, <https://doi.org/10.1038/s41597-020-0486-7> vom 14. Mai 2020 (Zugriff am 20. August 2021).
- BAK, Bundesamt für Kultur: »Kulturbotschaft«, <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/themen/kulturbotschaft.html> vom 29. Mai 2019 (Zugriff am 15. August 2021).
- Diebner, Hans/Glass, Philip/Wilson, Robert: *Einstein on the Beach*, [http://diebner.de/installations/LiquidPerceptron\\_en.html](http://diebner.de/installations/LiquidPerceptron_en.html) (Zugriff am 15. August 2021).
- ETH Bibliothek/DLCM Research Data Management Hub: »Data Management Checklist«, <https://documentation.library.ethz.ch/display/DD/Data+management+checklist?preview=/6685357/19234821/DMP-Checklist.pdf> von 2018 (Zugriff am 15. August 2021).
- Go-Fair-Org: »FAIR Principles«, <https://www.go-fair.org/fair-principles/> von 2016 (Zugriff am 15. August 2021).
- Grau, Pascale/Jaques, Olivia/Lurk, Tabea et al.: *Archive des Ephemerer: Denken, Praktizieren, Vernetzen, Weitermachen*. PANCH – AG Performative Archive, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3530689> vom 19. Januar 2019 (Zugriff am 15. August 2021).
- Hölling, Hanna: »Archival Turn«, in: Manovic, Lev/Smite, Rasa (Hg.): *Data Drift: Archiving Media And Data Art In The 21st Century*. Riga 2015, S. 73–89.
- Jaques, Olivia/Surtmann, Marlies: »Wühlen im Archiv«, <https://performatorium.wordpress.com/tag/wuehlen-im-archiv/> (Zugriff am 20. August 2021).



- Lin, Dawei/Crabtree, Jonathan/Dillo, Ingrid et al.: »The TRUST Principles for Digital Repositories«, in: *Scientific Data* 7, Nr. 1, S. 1–5, <https://doi.org/10.1038/s41597-020-0486-7> vom 14. Mai 2020 (Zugriff am 20. August 2021).
- Mediathek HGK FHNW: »Archive des Ephemereren«, <https://mediathek.hgk.fhnw.ch/amp/search/zotero2-2545256.77QC7762> vom 29. Mai 2019 (Zugriff am 15. August 2021).
- Mers, Adelheid: »Performative Topologies – Small Gestures from Within«, in: *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 17, Nr. 2, S. 271–283. <https://doi.org/10.1080/14794713.2021.1934635> vom 04. Mai 2021 (Zugriff am 15. August 2021).
- Müller, Gini: *Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken*. Republicart 7. Wien 2008.
- Neuroth, Heike/Oßwald, Achim/Strathmann, Stefan/Jehn, Matthias/Scheffel, Regine/nestor – Kompetenznetzwerk Langzeitarchivierung und Langzeitverfügbarkeit digitaler Ressourcen für Deutschland (Hg.): »Kapitel 4: Das Referenzmodell OAIS – Open Archival Information System«, in: *nestor Handbuch: Eine kleine Enzyklopädie der digitalen Langzeitarchivierung Version 2.0*, [http://nestor.sub.uni-goettingen.de/handbuch/artikel/nestor\\_handbuch\\_artikel\\_368.pdf](http://nestor.sub.uni-goettingen.de/handbuch/artikel/nestor_handbuch_artikel_368.pdf) von 2009 (Zugriff am 15. August 2021).
- Reid, Pavana/Hochuli, Gisela: *Together Elsewhere*. Dokumentation, <https://mediathek.hgk.fhnw.ch/event/together-elsewhere> vom 20. Juni 2021 (Zugriff am 15. August 2021).
- Taylor, Diana: *Performance*. Durham 2015.

# Visualising the Archive: The Potential of Digital Technologies in the Analogue Archive

Christopher Field/Jenny Knotts

## Abstract

This essay examines the potential uses and applications of visualiser technology in the archive, and how this might affect research regarding the analogue archive's relationship with emerging digital technologies. The authors draw on their experience using visualiser technologies at the Scottish Theatre Archive (STA). Focusing on the role of physicality, materiality, and the performative potential of the visualiser's annotation software, the authors argue that the scope of the visualiser's potential lies not only in its ability to facilitate remote access to archives, but that it should be considered a methodologically-fertile resource for Learning & Teaching, research, and creative contexts alike.

Der Beitrag untersucht das Potential von Visualisierungstechnologien im Archiv und fragt, wie sich die Analyse unterschiedlicher Verwendungs- und Anwendungsweisen der Forschung auf das Verhältnis von analogem Archiv und neuen digitalen Technologien auswirken kann. Die Autor:innen greifen auf ihre Erfahrungen mit der Annotationssoftware Visualiser-Technologien im Scottish Theatre Archive (STA) zurück. Mit Blick auf die Rolle von Körperlichkeit, Materialität und dem performativen Potenzial von Visualisierern argumentieren sie, dass das Potenzial nicht nur darin besteht, den Fernzugriff auf Archive zu erleichtern, sondern dass derartige Technologien als methodisch fruchtbare Ressource für Lehre, Forschung und kreative Kontexte gleichermaßen betrachtet werden sollte.

## Introduction

In this essay we will explore the potential scope of use for *visualiser technology* in the archive, based on our experiences with such technology at the Scottish Theatre Archive housed in the University of Glasgow Library Special Collections. Over the course of the Coronavirus pandemic the library has installed various technologies and strategies to facilitate online and distance learning and research for students and academics. To achieve this the library installed a WolfVision ceiling mounted camera, controlled using software, the images from which can then be streamed or recorded using screen capture software.

Where the Scottish Theatre Archive, and other similar institutions, may employ digitisation workflows and processes to ensure the ongoing accessibility and flexibility of the archive, this processes are typically performed within the context of the archive as institution, permeated with the historical tensions between the storing and cataloguing of archival material, and the enabling of its use for contemporary research and creative engagement. Visualisation, as we will go on to explore, disrupts the analogue and digital processes in place in the archive extending the potential for measures introduced in response to the pandemic to facilitate a critical reimagining of the archive as a site for creative endeavour.

To understand the research potential of this technology we were commissioned to produce two videos exploring our perspectives of how visualiser-based services can facilitate and complement our academic research. The videos were created using the ceiling mounted camera based in the Special Collections Reading Room and were present-

ed at the Scottish Graduate School of Arts and Humanities (SGSAH) Summer School for a workshop of researchers and academics to showcase the possibilities of the technology and instigate a conversation about how the library could develop their strategies for using the visualiser further.

In the first section of our contribution Christopher Field will investigate how the visualised archive builds upon theories of physicality, materiality, and the experiential phenomenon in relation to the handling of archival documents and artifacts. His chapter will also consider how future research into visualiser technology might examine the relationship between the researcher, the student, and the archivist in the context of this technology – the visualised archive as a *theatre of the archive* in which users and spectators act as interdependent and engaged co-producers.

In a second step, Jenny Knotts considers how the visualizer's annotation functions, coupled with its streaming and recording capabilities, allow the user to explore the performativity of the research process, and the archive itself, by annotating items on screen. With specific reference to her research exploring the hidden histories of the Citizens Theatre<sup>1</sup>, Knotts presents a case study using items from the Citizens Theatre archive to demonstrate how the annotation software can be used to rewrite, expand, or censor information, challenging the authority of the archive and spotlighting the creative role of the researcher in shaping histories.

This paper, we hope, will act as a starting point for future research and academia to consider the potentials of a new framework for the visualised archive that expands upon existing archival methodologies. Our intention is not to provide a comprehensive analysis for the visualised archive, but rather to outline where we believe possibilities exist to reconsider the analogue archive's relationship with digital technologies. Where this technology was installed at the

Scottish Theatre Archive as a response to the limitations of the Coronavirus pandemic to imitate conventional methods of accessing the archive, we believe that this technology is a fertile site to re-conceptualise research questions and practices alike.

### The Theatre of the Visualised Archive (Christopher Field)

The visualiser technology recently installed in the Scottish Theatre Archive at the University of Glasgow Library offers a new and exciting opportunity to engage with documents. For a researcher, academic or teacher, the visualiser technology presents a new approach to handling and examining documents, with a newfound focus on the physicality, materiality, and experiential phenomenon of the archive. Concerted efforts have gone into the scanning and imaging of archival documents to make them more widely accessible in line with technological developments, allowing readers at and away from the archive's physical site – and to allow a greater number of users – to view documents while protecting them from physical wear and tear. Visualiser technology takes this further still – the multiple camera setup and accompanying software allows for a live, experiential presentation of documents. The Scottish Theatre Archive records artifacts of theatre history from Glasgow's past, and the visualiser technology proposes a *theatre of the archive*. For John Dewey the »the essence and value of art are not in artifacts per se but in the dynamic and developing experiential activity through which they are created and perceived«<sup>2</sup>. The visualised archive offers a radical new approach to how archival documents are perceived, most notably when viewing documents away from their physical site, live or recorded. It is worth mentioning here that whilst this article is written from the perspective of having experienced this technology in an archival context, its dominant use thus far has been in corporate, conference

---

1 This research is drawn from her PhD project *Play/writing histories: Exploring the dramaturgical potential of architectural practices in investigating the hidden histories of built spaces. An Architextural study of the Citizens Theatre* (University of Glasgow, funded by AHRC).

---

2 Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Cambridge 1992, p. 36.

and courtroom environments<sup>3</sup>. Further still, whilst we refer throughout to this technology as visualisation – this was the term adopted by the Scottish Theatre Archive – we might also recognise this as a marketing term specific to WolfVision. Determining a glossary of terms to apply to this technology's use in the archive is beyond the scope of what I will address in this article but will be an important factor that ongoing research will need to recognise and consider.

Where a scan or still photograph of archival documents – programmes, ticket stubs, performer photographs, newspaper cuttings – transmits the information retained in the document, the live handling of a document via the visualiser retains the experience of physical handling. Whilst this cannot give viewers an experience of the feel or scent of these documents, it does give them a semblance of the materiality. The visualised archive might therefore, in line with Shusterman's view of »archives as sources of meaningful experience, potentially numinous, and in their rightful place as expressions of human communication and behaviour«<sup>4</sup>. The precise experience, including the potential for an almost sacrosanct otherworldly connection with the objects, will entirely depend on the researcher accessing the archive, but where a still image is limited in its ability to present the archival document as a physical object imbued with a sense of materiality and presence, the visualised archive does at least open the possibility for such an encounter to take place.

Take, for instance, a collection of Annual General Meeting reports from Glasgow's The West-End Playhouse, housed at the Scottish Theatre Archive (GB 247 STA Mn 14/4). Included in this collection was an envelope addressed to a Miss Janet M. Peterson. As I removed the envelope from the folder inside was a notice of dividend for her shares in

the playhouse's company. Opening this envelope, removing the notice inside reinforced the tangibility of the document, the physical, performed act of handling the letter, just as we might imagine Miss Peterson did back in September 1958. Performing this same physical act of handling under the lens of the visualiser allows the academic and the researcher to present archival artifacts as real, present objects, imbued with a sense of historicity, so much more than a simple repository of recorded information. Even where, as it was in my own experience of the visualiser, this process of recording is not streamed live, and in turn lacked the interactivity that a live broadcast might potentially offer, this performed handling infuses its recorded remnants with an impression of the physical act of engagement with the artifacts. This is especially true when considering what the visualiser technology offers as an educational instrument. A lecturer might, in ideal circumstances, want an entire class to be able to examine documents in person, to experience the physicality and material nature of documents for themselves. Utilising the visualiser the lecturer can offer students – both those present at the archive's physical site and those participating from a distance – a comparable degree of engagement with items. They can be shown the due process and level of care taken in handling documents, whilst documents themselves are protected from the natural wear and tear of large numbers of readers handling them. In turn, a critical approach to this technology's use in the future might explore how careful, gentle handling becomes itself a performed act under the scrutiny of the visualiser, and what effect this may have on archival processes in the as a result.

We can view the implementation of visualiser technology in the archive as a natural evolution of archival theory; an adoption of advances in digital technologies enabling a renewed focus on accessibility of the archive and reconsideration of how the researcher might better engage with artifacts and documents. There are similarities here to how theory surrounding wholly virtual archives considers physicality and materiality; for literary theorist Evans »archive theory, as formulated by Derrida, remains grounded in the contingencies of print media, however, it may yet provide

3 GmbH, WolfVision, »About Us – Driving Knowledge Creation«, WolfVision GmbH (WolfVision GmbH) <https://wolfvision.com/en/about-us/wolfvision> (accessed October 8, 2021).

4 Latham, Kiersten F. »Archives and Experience: Musings on Meaning«, *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals*, 3.2 (2007), pp. 125–133, p. 132.

a valuable foundation for a virtual concept of archive – and for understanding how a virtual text may call for a paradoxically virtual physicality to inhabit<sup>5</sup>. Just as the virtual archive contends with the impracticalities and insufficiencies of applying analogue archival theory to a digital site, so does the visualised archive. It calls into question the institutional authority of the archive – where the physical artifacts exist within the confines of the archive's site, they are transformed through visualisation into both a representation of the information they contain and a re-presentation as creative endeavour. The visualised artifact is a performance, the archive as theatre. To return to Evans, the analogue archive is »rooted firmly in the technologies of the printed page, the book, the encyclopaedia and the library. The digital world, in contrast, is not physical but *physicalised*: a network of intangible virtual information accessible via physical means (the hardware interface)<sup>6</sup>. In the case of the visualised archive, it is not only physicalised in this sense through the interaction of researchers and observers, where this occurs in the moment of interaction or through later viewing of a recording of this interaction. It is also performed; we might argue that all archival practice is performed in a sense, if only to the self. Visualised practice, by necessity, is performed in the knowledge it will have an audience; that of the researcher, recalling their handling of a document for reference long after they attended an archive in person, or that of the student observing and taking notes. Further still, the audience of the camera, the gaze of which is ever present where the visualiser is employed. Even where the recording of a visualised interaction is solely for the use of the researcher included within it, the camera's present gaze, albeit under the control of the researcher, acts as spectator and unconsciously affects their actions, behaviours and understanding of the artifact in turn.

The visualiser also affects how we might consider the role of the archivist; where the principal role of the visualiser is to allow researchers to record or broadcast their handling of documents for themselves or others, it also allows for academics to access an archive and undertake research without attending the physical site. An archivist might act as a proxy of the researcher by handling documents and broadcasting this live to the researcher. Where there is no established practice for this approach as of yet – the Scottish Theatre Archive is currently in the process of exploring how remote access for research could logistically function – it raises the question of the relationship between archivist and researcher. This will be a subject for further study as visualised practice develops in the future, though in considering the role of the archivist-as-proxy, it might also be conducive to explore how the archivist, researcher, and the visualised archive itself cooperate in crafting and telling a story about the documents they engage with. The visualised theatre of the archive is one of storytelling, defined by the inferences and extrapolations of its storytellers: the academic and the archivist.

The visualiser technology based at the Scottish Theatre Archive provides numerous tangible benefits to the researcher, academic and teacher, in both their own individual research and recording thereof, and as a tool for teaching and presenting documents to students and observers that, for whatever reason, are not physically present. Beyond this, the visualiser technology offers those same users with a unique method of accessing and handling documents, retaining the materiality of items, and thereby the contextuality and experience of engaging fundamental in archival research. It is a crucial advancement in re-examining how the archive can operate in both analogue and digital settings and research into its ongoing use and development essential to future archival practice and theory.

---

5 Evans, Sally. »Archive Fever in a Typingspace: Physicality, Digital Storage, and the Online Presence of Derek Motion«, *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 11.1 (2011), p. 9.

6 Evans, Sally, op. cit. p. 1.

## Performing the Archive: A Digital Approach (Jenny Knotts)

The WolfVision Visualiser and vSolution software present opportunities to engage with archival material in ways that may prove methodologically fertile for researchers, educators, and artists alike. While the visualiser camera enables images of items to be either streamed live or recorded, the software's annotation functions allow the user to interact with materials on screen, demonstrating their research process in real time and emphasizing archival work as a performative and collaborative encounter between the past and the present, the material and the intangible, the enduring and the ephemeral. Some key features of the software include: the ability to add text boxes which can be used to annotate documents; the »pen« function which allows users to mark/circle/underline/blank out specific sections of documents; and the spotlight and zoom tools which enable users to highlight points of interest and explore intricate details close-up. While being able to engage with archival material in this manner without risking damage to items is clearly a key benefit of this technology, these functions also provide exciting opportunities to interact with artifacts in provocative and playful ways that explore the performativity of the archive. Therefore, the visualiser's value within a research, teaching or creative context is not just as a conduit of information, but as a generative methodology in its own right. Whereas the first part of this paper focused on the materiality of the archive in digital transmission, in the following I refer to specific examples of how this technology has facilitated new approaches to my own research and investigate how archival artifacts may »perform« in both creative and pedagogical interventions through this methodology.

My practice-based work explores correlations in purpose and process between architecture and playwriting and considers how playwriting might be used to explore the hidden histories of buildings through the creation of »Architexts«: playscripts which employ architectural drawing techniques as dramaturgical frameworks. My research is

specifically focused on examining the hidden histories of the Citizens Theatre in Glasgow and, as such, the archive of the Citizens Theatre, held by the University of Glasgow's Special Collections as part of the Scottish Theatre Archive is a vital resource. The Scottish Theatre Archive – currently celebrating its 40th year – is an impressive collection of over 80,000 items including scripts, programmes, press cuttings, business papers and photographs, as well as audio/visual material.

One of the architexts, *Blueprint*, recreates the floorplan of the Citizens Theatre building with verbatim text drawn from oral histories that pertain to sited memories and stories about the spaces depicted. This architext functions both as a playscript and a piece of visual art. However, by using the visualiser's annotation software, something akin to *Blueprint* could be produced in real time shifting focus from the architext as product (playscript/artwork) to the architext as performance by emphasising the *process* of writing over the space. In the film produced for the Scottish Theatre Archive, this was demonstrated by placing text boxes over a sketch drawing of the theatre's floorplan<sup>7</sup>. Taking memories and stories from other items within the archive<sup>8</sup>, along with oral histories collected for my own research<sup>9</sup>, I filled the text boxes with anecdotes that related to the area within the theatre in which they were positioned. For example, in the tearoom section of the foyer, I type a memory related by the theatre's former House Manager:

(...) you went straight through the door and down six steps and into the tearoom which Susan and Frances ran. And they only served tea, coffee and egg sandwiches. When the fire

7 Item STA Ea 10/19k – Plans for renovation of Citizens Theatre.

8 Item STA GHC 5 – Giles Havergal, Citizens Theatre, Glasgow: album containing goodbye and good luck messages from Citizens Theatre Company members to Giles Havergal.

9 Interviews with over 60 staff members, patrons and artists connected to the Citizens theatre were conducted by Knotts as part of her PhD research. These oral histories will be donated to the STA on completion of the project.



broke out, it filled the foyer with smoke. Luckily, it hadn't reached underneath the auditorium but what it exposed was underneath the tearoom floor, was a shooting gallery.<sup>10</sup>

The annotation and livestream functions of this technology allow me to bring this item to life and into dialogue with other materials from the archive. As I type the words into the text box, the watcher experiences a clash of temporalities as layers of history interact, tumbling together in potent combination of history, memory, and liveness. In layering memories and stories over the floorplan, I highlight the palimpsestic nature of the space it depicts: its meaning rewritten over and over again by the multiple experiences of those who frequented it. While the floorplan portrays the theatre's foyer as a site yet to be realised, the act of layering these memories over it – as performed in real time – tells something of the *place* it would become.

In *Artists in the Archive*, Clarke et al explore the archive's potential as a starting point for the creation of new artistic works. In this context, »objects, traces and relics are read as potential sources of new knowledge and activity«<sup>11</sup>. In other words, rather than »evidence« of past events, archives are used as »scores« for future creative endeavours<sup>12</sup>. The vSolution software makes such interventions possible by allowing users to not only write over documents but to perform these actions to a live or asynchronous audience via the stream or record functions. For example, taking item STAE06 – a 1965 newspaper clipping heralding the opening of the Close Theatre, an offshoot of the Citizens Theatre, in an abandoned pitch and toss club, I can use the pen function to blank out certain words of the article creating a

»black-out« poem. In doing so, I not only create a new artistic piece from an existing item, but the process of doing this becomes a performance as it is enacted, and streamed in real time. Clarke et al suggest that archives can be understood as »reiterations to be acted upon; as potential evidence for histories yet to be completed.«<sup>13</sup> This method of engagement in the present moment connects us to the past and future simultaneously as we use the historical artifact as prompt for new creations to be encountered by future audiences. Yet while these interventions may be viewed as pieces in their own right, they inescapably bring new significance to the items themselves. In this instance, there is a potent symmetry in the content of the article anticipating the birth of a new creative endeavour, and the physical document being used as a blueprint – or score – for a new artistic work.

The vSolution software allows the researcher to externalize her process. By making visible her interaction with materials, the process of »doing history« comes into focus. This could prove particularly useful in the classroom where students are able to witness how a researcher engages with artifacts, emphasising the fact that history, as Ludmilla Jordanova describes »is best understood as a set of practices, rather than...a stable body of subject matter«<sup>14</sup>. The annotative abilities of the software highlight the intervention of the researcher and the influence she exercises in extracting meaning from materials. As Keith Jenkins points out »The facts cannot themselves indicate their significance as though it were inherent in them. To give significance to the facts an external theory of significance is always needed.«<sup>15</sup> The impact of the researcher's actions, interests, and interventions, is showcased, reminding students and audience alike that »history« is created in the present, in negotiation with the remnants of a past that can never be wholly known. The archive is therefore portrayed not just

10 Excerpt from oral history conducted in 2017 with former House Manager of the Citizens Theatre. All oral histories collected during my fieldwork will be donated to the STA, and thereafter publicly available, on the completion of my PhD in 2022.

11 Clarke, Paul H. et al. *Artists in the Archive: Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance*. New York, 2018, p. 12.

12 Clarke, Paul H. et al. op. cit. p. 12.

13 Clarke, Paul H. et al. op. cit. p. 11.

14 Jordanova, Ludmilla. *History in Practice*. London, 2006, p. 14.

15 Jenkins, Keith. *The Postmodern History Reader*. London, 1997, p. 10.



as a site of information, but a »centre for interpretation«<sup>16</sup>. By demonstrating this construction of meaning as it happens, the »act« of researching is not only foregrounded, but is recontextualized as performance. Indeed, these interactions – streamed in real time – could exist as virtual performances in their own right, or could be integrated into a live, multimedia performance. The encounters may be recorded and retained within the archive itself to one day be re-encountered/written over/contested/expanded by future researchers, or they may be deleted instantly, leaving no physical or virtual trace of their existence. The scope of the capabilities and possibilities of the visualiser and its annotation functions remains to be explored in full but its potential for playful, provocative, and performative engagement with artifacts is undoubtedly valuable for researchers, educators and artists alike. The vSolution software not only facilitates convenient virtual access to items but also challenges traditional approaches to the archive. Through this technology the archive is celebrated as a dynamic negotiation between past, present, and future, a never-ending tussle between liveness and legacy, in other words, a site of performance.

## Conclusion

As we have demonstrated in this essay, visualiser technology is not simply a replacement for established archival practices. It presents a potent and exciting opportunity to reconsider the researcher's relationship to – and engagement with – the archive. The examples we have addressed are emblematic of the fields of research that might be explored further, but the potentials and possibilities of the visualised archive are endless at this stage and will surely develop as both technologies and strategies continue to advance.

## Bibliography

- Clarke, Paul H., et al. *Artists in the Archive: Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance*. New York, 2018.
- Evans, Sally. »Archive Fever in a Typingspace: Physicality, Digital Storage, and the Online Presence of Derek Motion«, *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 11.1 (2011).
- GmbH, WolfVision, »About Us – Driving Knowledge Creation«, WolfVision GmbH (WolfVision GmbH) <https://wolfvision.com/en/about-us/wolfvision> (accessed October 8, 2021).
- Jenkins, Keith. *The Postmodern History Reader*. London, 1997.
- Jordanova, Ludmilla. *History in Practice*. London, 2006.
- Latham, Kiersten F. »Archives and Experience: Musings on Meaning«, *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals*, 3.2 (2007), pp. 125–133.
- Osborne, Thomas. »The Ordinarity of the Archive«. In *History of the Human Sciences 12:2* (May 1999): p. 53.
- Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Cambridge, 1992.

16 Osborne, Thomas. »The Ordinarity of the Archive« in *History of the Human Sciences 12:2* (May 1999): p. 53.



# Long-term Digital Sustainability and Preservation of Heritage in Conflict<sup>1</sup>

Sarah Gambell

## Abstract

Sarah Gambell explores the role of digitisation praxis for the preservation of contested heritage where there is an immediate need for pre-emptive digitisation to mitigate the displacement of inventories and collections because of geo-political conflict. Her project undertakes a gap analysis of relevant policy documents in the heritage sector, and thereby proposes a new framework and methodology for employing tactical digitisation of cultural heritage in conflict prioritising methods that have the scope for long-term sustainability. Gambell identifies key challenges and addresses important questions concerning copyright in digital space.

Sarah Gambell untersucht in ihrem Beitrag die Rolle von Digitalisierung im Kontext der Bewahrung von akut gefährdetem Kulturerbe. Im Fokus stehen Krisensituationen präventiver Digitalisierungsmaßnahmen, die beispielsweise aufgrund geopolitischer Konflikte unmittelbar notwendig werden, um die betroffenen Bestände und Sammlungen zu erhalten. Ihr Projekt führt eine »gap analysis« relevanter politischer Dokumente im Bereich des Kulturerbes durch. Sie schlägt einen Entscheidungsrahmen für die taktische Digitalisierung des kulturellen Erbes in Kon-

fliktsituationen und -regionen vor, der methodisch nachhaltig vorgeht und langfristige Zielsetzungen ermöglicht. Ferner identifiziert Gambell zentrale Herausforderungen mit Blick auf Urheber- und Persönlichkeitsrechte im digitalen Raum.

## Introduction

Endorsed by UNESCO as an effective and timely way to facilitate action against illicit trafficking of cultural property, widespread digitisation of inventories and artefacts mitigates loss of movable heritage and can facilitate expedited restitution of stolen items in the future. However, the frameworks for undertaking expedited, pre-emptive digitisation are outdated. In my research, I aim to develop a new methodology for digitisation of cultural heritage in conflict via a systematic re-evaluation of digitisation strategies for at-risk materials. My PhD thesis explores how such comprehensive digitisation practices can be situated for analytical evaluation, in line with the strategic values of collections use, access, and re-use in the heritage sector. In this paper I will outline this project, with a specific eye on outlining the importance of long-term digital sustainability of digitised cultural heritage materials.

The project explores the role of digitisation praxis for the preservation of contested heritage where there is an immediate need for pre-emptive digitisation to mitigate the displacement of inventories and collections because of geo-political conflict. It undertakes a gap analysis of relevant policy documents in the heritage sector, and thereby proposes a new framework and methodology for employing tactical digitisation of cultural heritage in conflict prioritis-

<sup>1</sup> The topics of this paper are further developed in my PhD thesis: Gambell, Sarah. *The tactical value of digitisation for the preservation of cultural heritage in conflict* (University of Glasgow, 2021).

ing methods that have the scope for long-term sustainability.<sup>2</sup> It identifies four key challenges that a theory of responsive digitisation should address:

1. A lack of formal digital preservation planning in existing policy documents,
2. A lack of standardised procedures for digitisation,
3. A lack of emphasis on undertaking digitisation methods with digital sustainability integrated from the planning stage, and
4. Missing methods for disseminating digital information to parties situated in conflict.

In doing so, my research provides the groundwork for a framework for cultural heritage in conflict, focusing on long-term digital sustainability, informed by wider disciplinary narratives concerning preservation, destruction, information control and the role of cultural heritage institutions in the future.

Existing digitisation frameworks and extant policy recognise the effectiveness of pre-emptive digitisation as a

means for preservation of cultural heritage materials entangled in conflict. In recent decades, the increased availability and ease of use of digitisation technologies has made the methods more viable, not only for dedicated heritage specialists, but for non-specialists as well. However, there is still a significant risk associated with endangered heritage, which in many cases has not been systematically documented or digitised.

Considering the context, there is a need to assess how existing frameworks deal with preservation and, in identifying any shortfalls or points of failure within these extant frameworks, explore mitigating actions. Use, re-use and public dissemination of digitised cultural heritage materials and information regarding lost, displaced and destroyed heritage can shift the narrative to rely on more democratic styles of collaboration to address the interests of various stakeholders.

Prevalent geopolitical conflict in the WANA region (West Asia and North Africa), especially in the last twenty years, has further exacerbated the challenges for undertaking good professional practice in cultural heritage management in this discrete region. The resultant displacement and destruction of movable and immovable heritage material, combined with the need for fast-paced relocation of movable heritage, explicitly limits the actions that heritage professionals have available to them to mitigate risk, particularly for efforts that involve digitisation. Due to instability in the region, post-conflict digitisation will likely not be able to collect a complete or rich enough dataset as too much of the original material may be missing. In many cases there is little time for pre-emptive actions for preservation – digital or otherwise – and any actions taken are at risk of being impromptu and ad hoc. This has the potential to exacerbate many issues that arise when assessing preservation in a post-conflict environment, such as working from low quality digital captures, or incomplete captures. While these types of challenges are certainly not constrained to regions experiencing conflict, current global efforts to mitigate them are temporally relevant; demonstrating how the environment of digitisation and digital methods of preservation are constantly changing, adapting, and advancing.

---

2 Policy documents that were analysed within the remit of this research include: 1954 Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict; 1970 Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property; 1972 Paris Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage; 1986 UNESCO's Intergovernmental Council Guidelines for the Use of the »Standard Form Concerning Requests for Return or Restitution«; 1995 UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects; 2002 AHDS Guides to Good Practice for CAD; 2003 UNESCO Charter on the Preservation of Digital Heritage; 2006 London Charter for the Computer-based Visualisation of Cultural Heritage; 2008 ICOMOS ENAME Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites; 2010 Intergovernmental Committee for Promoting the Return of Cultural Property to its Countries of Origin or its Restitution in Cases of Illicit Appropriation (ICPRCP); 2011 International Principles of Virtual Archaeology the Seville Principles.

Through the investigation of case studies and a field-wide policy gap analysis, the research provides a unique contribution to the sector by examining the efficacy of the current frameworks for digitisation, identifying gaps in practice, and assessing various solutions for addressing these shortfalls. Furthermore, this is done with the aim of developing a scalable, and workable framework for the role of digitisation in cultural heritage preservation within the context of conflict to address some of these difficulties.

In my project, I have found that several issues arise in relation to digitisation of at-risk cultural heritage. Imagining these issues as gaps in professional practice, there are significant improvements to be made across the sector. These gaps are:

1. Difficulties in long-term data management and data sustainability solutions,
2. Discrepancies in sector policies,
3. Lack of »enforceability« of extant standards and frameworks,
4. A lack of stakeholder consultation in digitisation planning, and,
5. Issues surrounding accessibility of the digitised material for the public sphere, including use and re-use

These issues contribute to an environment that is difficult to navigate, even under conditions outside of conflict, much less with aggravating factors that expedite procedures. A scalable framework for undertaking digitisation which takes these issues into account from the outset and acts to mitigate aggravating factors that arise from undertaking rapid, ad hoc, and systematic digitisation is especially needed.

The real challenge emerges when this ad hoc digitisation has no means to be sustainable long enough to be added to, built upon, or improved. This study therefore investigates the baseline level of accuracy and technical rigour that can be expected when operating in conflict to ensure that the digital outputs can be used in the future. This is the overarching issue in long-term digital sustainability that will be developed and explored by this project.

## Data Sustainability: Long-term Sustainability and Data Management

Data management and data sustainability represent a key shortfall in the preservation of at-risk digitised materials in the long-term. For this reason, addressing aggravating factors related to these themes forms the basis for the mitigating efforts proposed in this research. Responsive digitisation does not always allow for any consideration for the long-term life of the digital material. This can be seen in the following figures 1.1 and 1.2.

The simplified digital content lifecycle model in Figure 1.1 shows the critical dimensions of data management workflows: creation, description, managing, discovery, and use/re-use.

In Figure 1.2, a simplified model has been colour-coded to indicate where these critical dimensions may be overlooked in a conflict context. The selection dimension is overlooked in favour of a bulk creation phase which has general descriptors that can be gleaned from location, type of material, and collection details. However, the cycle is quickly subject to further break down as it becomes uncertain if the rest of the lifecycle dimensions can be undertaken. This simplified iteration of the digital content lifecycle was highlighted instead of more complex models, such as the Digital Curation Centre (DCC) Curation Lifecycle Model presented in Figure 1.3<sup>3</sup>.

These models were created to quickly express visually each of the dimensions in data management workflows, while also highlighting areas that are at risk of being overlooked in the presence of aggravating factors. The digital lifecycle model is a straightforward cyclical process that needs the dimensions of »selection« and »preservation« to continue working. As described in the amended model in Figure 1.2, these important dimensions are currently at risk of being overlooked during responsive digitisation, which will not provide guaranteed long-term digital preservation.

3 Link to the model: *Curation Lifecycle Model*, <https://www.dcc.ac.uk/guidance/curation-lifecycle-model> (accessed September 30, 2021).

Responsive digitisation, as defined in this research, can function within the simplified model, though some mitigating actions may need to be applied to avoid shortfalls in the »selection« and »preservation« dimensions. The more complex DCC lifecycle model relies on several underlying factors to be guaranteed, such as a more complex infrastructure for ingesting data into a pre-existing repository or database.

The DCC model was developed as a curation-specific tool which can be used to plan preservation and management strategies.<sup>4</sup> Depending on the situation, this can be an apt planning tool, but this level of organisation cannot be guaranteed in conflict. It is therefore too complex to be used as a tool for planning expedited digitisation as preservation.

From a data management and sustainability perspective, there are several issues which can arise during post-conflict examination of cultural heritage materials that have undergone responsive digitisation. Digitisation efforts may be lacking in a robust level of accuracy; there may be incomplete digitisation due to several factors – which may include a lack of trained staff, lack of equipment, or lack of access to the collections. There is also a heightened threat of loss of data and loss of context – exacerbated in cases where the cultural heritage materials have been destroyed or displaced, whereby no further documentation activities can take place.

Digitally documented art, objects and sites that face material technical challenges to further preservation are susceptible to data loss under aggravating situations; these factors have been further outlined within Digital Preservation Coalition BitLists, under the »critically endangered« classification. First published in 2017, the BitList of Digitally Endangered Species represents a community-sourced list of at-risk digital materials that highlight the need for actions to preserve digital content as well as to ensure digital legacy.<sup>5</sup>

The risks associated with undertaking rapid digitisation can be mitigated in part by implementing and making available a set of standardised guidelines. These must be scalable to fit within the parameters of varying funding statuses, with a global scope to ensure broad dissemination. If made widely available and used as a resource for project planning, these guidelines could ameliorate professional practice under external factors that inhibit good practice such as conflict, disaster, pandemic, and displacement. These guidelines and methods should be accessible to specialists as well as non-specialists and practices should be effectively communicated.<sup>6</sup>

Data sustainability and data management represent crucial factors in developing a more comprehensive framework for digitisation. That there is a strong link between sustainability and use and re-use of the data – as use and re-use plays an important part within the digital content lifecycle. When outputs of a documentation project are available for use by the public, researchers, and other stakeholders, this can lead to a more substantial stream of resources allocated for maintenance of the digitised material. If the foundation of the documentation is strong enough, even when it is imperfect or has gaps in the recorded material, it can be built upon. Targeting the project planning and data management plan for stakeholder use and re-use will ensure that the material is sustained.

Data sustainability dictates the longevity and opportunity for future use and re-use, and digitisation projects with digital outputs can be assessed for efficacy based upon how sustainable the assets are. Unsustainable digital outputs result in wasted time, resources and data loss that can eventually cause the undue disappearance of cultural heritage that might only be represented in a digital format (i. e., born digital material).

4 Higgins, Sarah. »The DCC curation lifecycle model«. In *International Journal of Digital Curation* 3:1 (2001): pp. 134–140. Concerning preservation-strategies concerning live art see also Melissa Köhler's article in this volume.

5 Digital Preservation Coalition. *The BitList 2020: the global list of digitally endangered species*. <https://www.dpconline.org/>

[docs/miscellaneous/advocacy/2390-bitlist2020/file](https://www.dpconline.org/docs/miscellaneous/advocacy/2390-bitlist2020/file) (accessed November 11, 2020).

6 Denard, Hugh, ed. *The London Charter*. <http://www.londoncharter.org/>, 2009 (accessed December 11, 2018).

## Policy Gap Analysis

To investigate policy in the cultural heritage sector, a gap analysis of relevant sector policy documents was undertaken to analyse documents that either explicitly focus on cultural heritage which operate in the remit of conflict, war, and/or digitisation. If the policy suggested an indirect impact on the cultural heritage sector, such as discussing issues of copyright, ownership, and authorship, it was also included. The aggregation of issues that were identified in the context of responsive digitisation provided the basis upon which a new methodology and scalable framework were developed to outline best practice to mitigate the aggravating factors that inhibit long-term sustainability. This is derived from a synthesised compilation of existing literature and applies it to a discrete region. The framework is then assessed in comparison to best professional practice, both in the context of systematic use of digitisation and visualisation methods in the country of origin, and in the context of working with displaced cultural heritage material from regions of conflict. The gap analysis identifies several gaps that make bridging the gap between theory and practice difficult.

These overarching gaps in policy include:

- Policy that is non-binding,
- Policy proposal that has no pathway to implementation,
- Policy that remains unpopular with signatory states or parties,
- Lack of standardisation of best practice for digitisation methods to be undertaken,
- Policy that is out of date,
- Policy that is not enforceable,
- Difficulties in dissemination of any digital outputs to stakeholders in conflict,
- Unresolved issues of intellectual property and control,
- Policy that predates digitisation/old frameworks that don't work well
- No accountability for implementation

This policy gap analysis endeavours to not simply address shortfalls of policy documents as they relate to digital on a singular basis, but to gather a sector wide understanding of the nuances of coverage. Further, it shows how digitisation as preservation method is currently underrepresented as a whole, ultimately putting digital outputs at a higher chance being unsuccessful from a sustainability perspective.

## How to Make Standards and Frameworks »Enforceable«

There is an inherent difficulty in making established and circulated standards enforceable within professional practice in the cultural heritage sector. This is exacerbated by several factors, the first and most obvious being: what exactly does enforceability look like in heritage sector policy? In developing this research project, the idea of enforceability had to be approached from a new perspective. Within sector policy documents, policy can be presumed enforceable when it's written into conventions and protocols with states as signatory parties. In effect, the idea of the enforceability of frameworks must change, rather working to demonstrate efficacy in using these frameworks.

»Enforceable« in this context is an imprecise term, as it is demonstrably evident that standards and frameworks cannot necessarily be made via legal consequences; within the cultural heritage sector, they can remain elective. Alternatively, this research suggests that creating a set of guidelines with a higher rate of success, if integrated, can functionally build a reputation of good professional practice.

When operating within conflict to undertake responsive digitisation, challenges manifest in several different forms: the digitisation must be done on an ad hoc basis due to lack of time, resources, or personnel; emphasis may be put on other actions to physically secure collections; there is no forewarning that there is an imminent threat to the collection resulting in limited actions, to represent a few examples of severely aggravating circumstances. As post-conflict digitisation efforts are naturally constrained to the surviving documentary records – which may not have been collected



meticulously – emphasis must be placed on pre-emptive digitisation of collections, artefacts and sites informed by a common set of guidelines.

More standardised parameters in common guidelines would involve selection of digital documentation techniques to be used, data management plans, and metadata fields/data asset management.

### Stakeholder Consultation and Public Access

In addition to data management and sustainability, digital outputs from responsive digitisation should also have a public presence with an emphasis on accessibility, specifically to groups from the affected region. Within this, there must also be the additional intention of reaching a global audience (as may be permitted from stakeholder groups and stipulations of copyright).<sup>7</sup>

A public-facing digital output that from the outset is written into a standardised and pre-emptive data management plan, can alleviate contemporary issues in digitisation, such as parsing through copyright and intellectual property rights around a database or repository. Identifying, communicating with the intended audience, and advocating for this stakeholder consultation enables the process to be approached in a sensitive manner. Furthermore, discussing and collaborating in the process with professionals, and some of the public, from the materials' originating country fosters a sense of community. This keeps relevant stakeholders at the forefront of decision making, affecting their public access to and involvement with the digital outputs.

It is important to address cultural sensitivity in making claims that increase attention about undertaking digitisation projects with stakeholder guidance, claiming that it fosters a sense of community towards their cultural heritage – some cultures and communities might not feel the same tie to cultural heritage as is an expectation in competing paradigms. Community relationship with cultural herit-

age is not a particular focus of this research, and it is important to remember that there is a multiplicity of experience with cultural heritage – not all desire or benefit from digitisation. Digitisation projects should spend time engaging with community needs and their own conceptions of heritage, rather than prioritising competing models of heritage.

Another facet to this is the extent of public access to digital material and how it is determined. On one end of the spectrum there is open access, and on the other end, heavily vetted access through a cultural heritage gatekeeper. Each end of this spectrum has advantages and disadvantages and is largely dictated by the legal parameters, and licensing decisions of digitising organisations, for the heritage materials being digitised, i.e., copyright, intellectual property rights, and data protection.

Digitally sustainable documentation and preservation of cultural heritage when operating within the context of conflict is a particularly challenging endeavour to engage all parties involved. The frameworks for undertaking expedited pre-emptive digitisation ultimately rely on ad hoc mitigating action, leaving a lot of room for points of failure in its continued digital life. New methodologies for systematic digitisation should be explored with standardised guidelines for all areas of the cultural heritage sector that addresses its multidimensionality.<sup>8</sup> By analysing gaps in sector policy, documents and case studies via a sustainability framework<sup>9</sup>, shortfalls in professional practice come from integrating use, re-use and access to the digital outputs in the project development phase.

<sup>7</sup> For the discussion of copyright see also Tabea Lurk's article in this volume.

<sup>8</sup> Pavlidis, George, et al. »Methods for 3D Digitization of Cultural Heritage«. *Journal of Cultural Heritage*, 8:1 (2007): pp. 93–98.

<sup>9</sup> Sustainability of Digital Resources Framework (SDRF). Adapted from the output: Konstantelos, Leo and Hughes, Lorna. *Sustainability of Digital Resources Framework (SDRF)*. Glasgow, 2019.

## Bibliography

- Denard, Hugh, ed. *The London Charter*. London, 2009. <http://www.londoncharter.org/> (accessed December 11, 2018).
- Digital Curation Centre. *Curation life cycle model*. <https://www.dcc.ac.uk/guidance/curation-lifecycle-model> (accessed June 18, 2020).
- Digital Preservation Coalition. *Open-source intelligence sources of current conflicts*. <https://www.dpconline.org/digipres/champion-digital-preservation/bit-list/critically-endangered> (accessed August 12, 2020).
- Digital Preservation Coalition. *Open-source intelligence sources of current conflicts*. <https://www.dpconline.org/digipres/champion-digital-preservation/bit-list/critically-endangered> (accessed August 12, 2020).
- Digital Preservation Coalition. *The BitList 2020: the global list of digitally endangered species*. <https://www.dpconline.org/docs/miscellaneous/advocacy/2390-bitlist2020/file> (accessed November 11, 2020).
- Higgins, Sarah. »The DCC curation lifecycle model«. *International Journal of Digital Curation* 3:1 (2001): pp. 134–140.
- Konstantelos, Leo and Hughes, Lorna. *Sustainability of Digital Resources Framework (SDRF)*. Glasgow, 2019.
- Pavlidis, George, et al. »Methods for 3D Digitization of Cultural Heritage«. *Journal of Cultural Heritage*, 8:1 (2007): pp. 93–98.

## Appendix: Case Studies

- The Mogao (Dunhuang) Caves and the (IDP) The International Dunhuang Project<sup>10</sup>
- The Scottish Ten and (HES) Historic Environment Scotland; Glasgow School of Art<sup>11</sup>
- MicroPasts and crowdfunded and crowd-fuelled archaeological research<sup>12</sup>
- Cymru1900Wales; Welsh Experience of the First World War; community-generated content<sup>13</sup>
- CADiP, Cypriot digitisation in response to 1974 occupation and looting. Endangered Archives Programme, British Library<sup>14</sup>
- Modern Endangered Archives Program, UCLA Library<sup>15</sup>
- Nepal Cultural Heritage Documentation Project, Heidelberg University<sup>16</sup>
- Maldives Heritage Survey, University of Oxford<sup>17</sup>
- Digital Repository of Endangered and Affected Manuscripts in Southeast Asia, Hamburg University<sup>18</sup>
- Sinai Palimpsest Project Early Manuscripts Electronic Library and UCLA Library<sup>19</sup>
- Documentation of Kalmyk Heritage, Cambridge University<sup>20</sup>
- Rock-hewn churches of Ethiopia, Toronto University<sup>21</sup>

---

10 <http://idp.bl.uk>

11 <https://www.engineshed.scot/about-us/the-scottish-ten/>

12 <https://crowdsourced.micropasts.org>

13 <https://archives.wales/world-war-1-resources-guidance-and-commemoration-activities-2/cymru-1914/>

14 <https://eap.bl.uk>

15 <https://www.library.ucla.edu/partnerships/modern-endangered-archives-program>

16 <https://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/en/hcts/hcts-projects/nhdp.html>

17 <https://www.oxcis.ac.uk/maldives-heritage-survey>

18 <https://www.hmmlcloud.org/dreamsea/index.php>

19 <http://www.sinaipalimpsests.org>

20 <https://www.kalmykheritage.socanth.cam.ac.uk/en/index.php?language=en>

21 <https://www.utsc.utoronto.ca/projects/ethiopic-churches/>

Documentation of archaeological collections and archives  
in Egypt, British Museum<sup>22</sup>

Sketchfab, hosting material from the WANA region<sup>23</sup>

CyArk, projects based in Syria and Iraq<sup>24</sup>

Iraq Mosul Museum, Project Mosul/Rekrei<sup>25</sup>

#NewPalmyra<sup>26</sup>

Million Image Database<sup>27</sup> /Institute for Digital Archaeology<sup>28</sup>

(EAMENA) Endangered Archaeology in the Middle East and  
North Africa<sup>29</sup>

---

22 <https://www.britishmuseum.org/our-work/departments/egypt-and-sudan#research>

23 <https://sketchfab.com>

24 <https://www.cyark.org>

25 <https://projectmosul.org>

26 <https://newpalmyra.org>

27 <https://www.millionimage.org.uk>

28 <http://www.digitalarchaeology.org.uk>

29 <https://eamena.org>

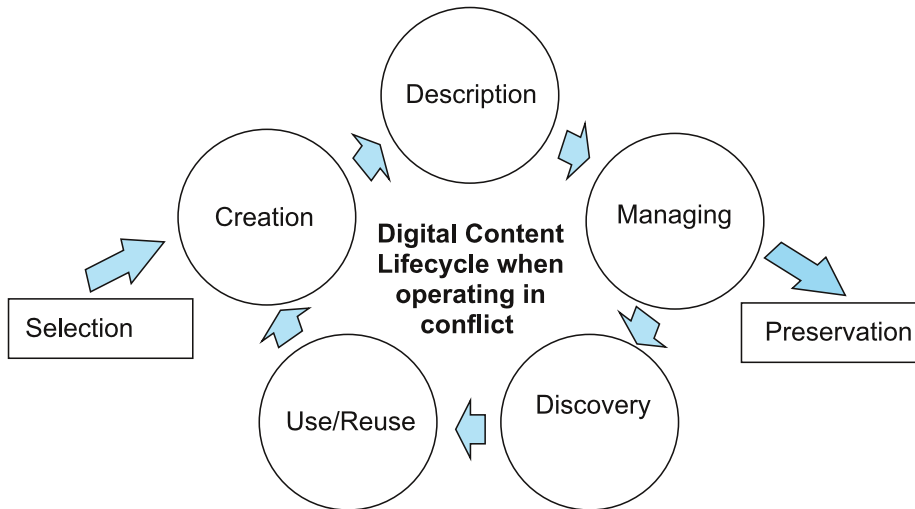


Figure 1.1: Simplified digital content lifecycle model

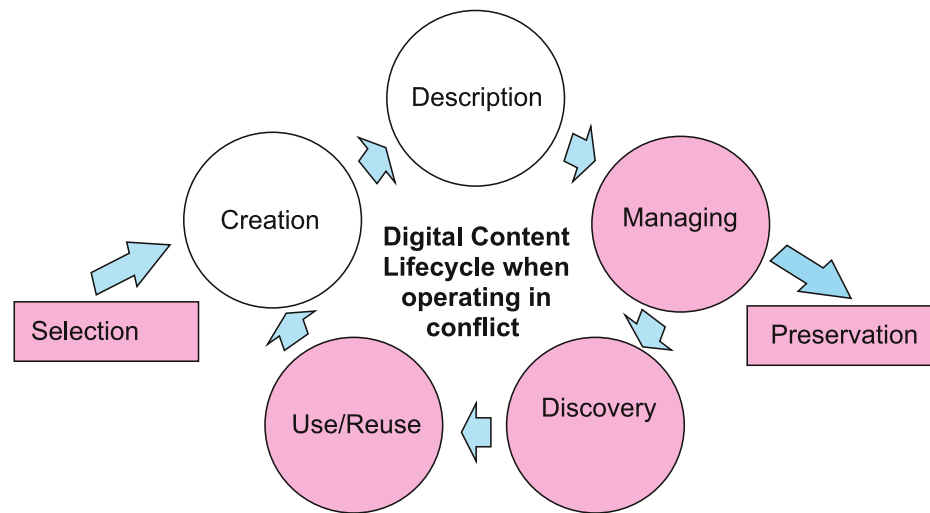


Figure 1.2: Digital content lifecycle when operating in conflict.

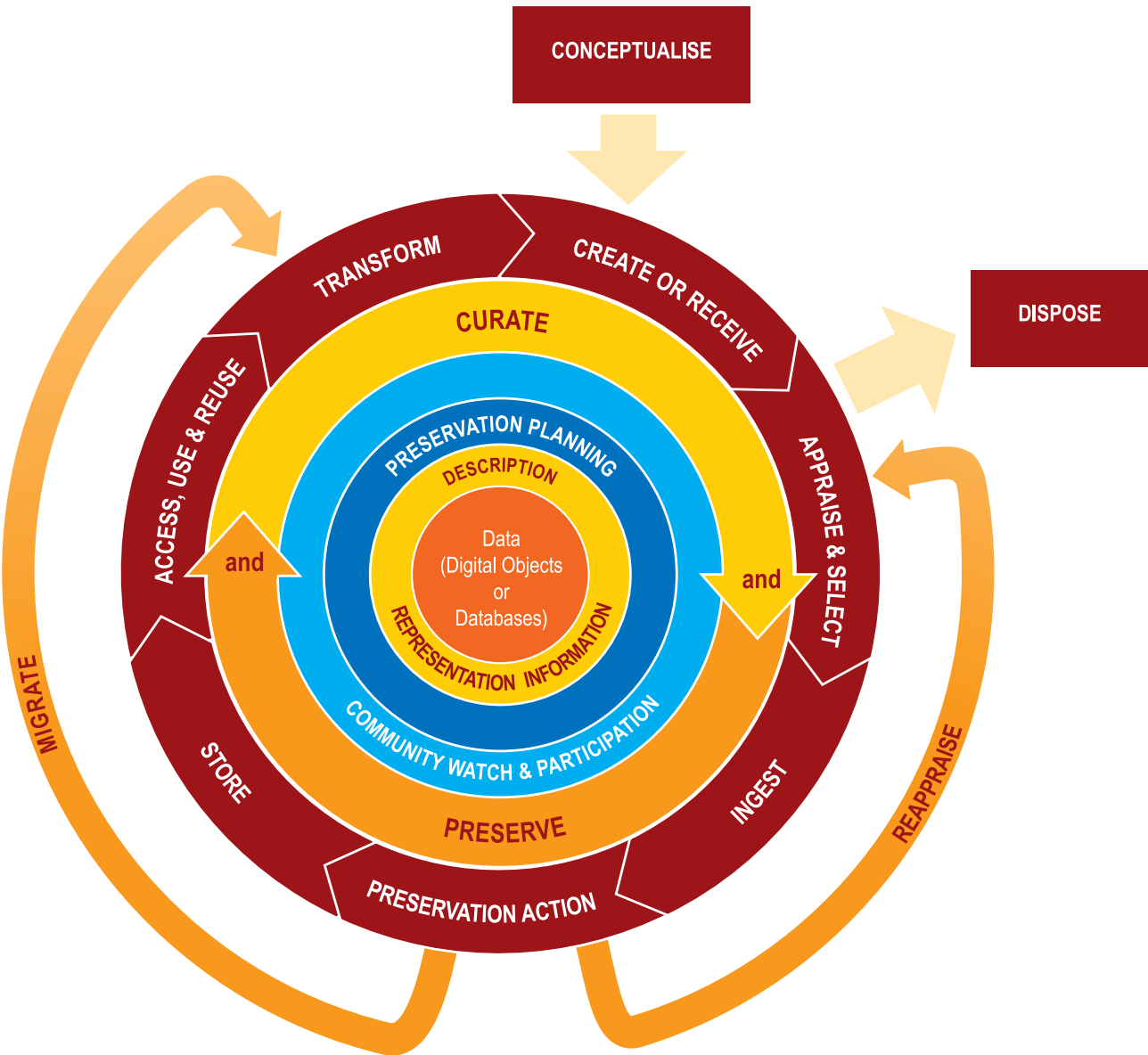



Figure 1.3: DCC Curation Lifecycle Model  
© Digital Curation Centre 2004–2021. Link to the model: <https://www.dcc.ac.uk/guidance/curation-lifecycle-model> (accessed 30 September 2021).

# Programming, Archiving, Licensing – Screenshots of a Workspace // Programmierung, Archivierung, Lizenzierung – Bildschirmaufnahmen eines Arbeitsraums

Nils Bultjer/Birk Schindler



we will show you ten screenshots of a space in our montage-software nota.


(1) introduces two ways to access and view nota's source code

(2) compares the plain source code to our representation of the software architecture in nota

(3-5) zoom into the architecture to show selected modules with different functions


(6-10) zoom out to show our questions and initial thoughts on a new kind of software license

the blue frame you see in the screenshots represents the screen content of another user.



in the address bar of your browser type 'nota.space/intro' to see an actual intro.  
you can also use your qr reader.

not logged in  
30  
0 / 6



nota -> default

nota.space login new or load spaces mouse text borders user scripts center

not logged in  
21  
1 / 240

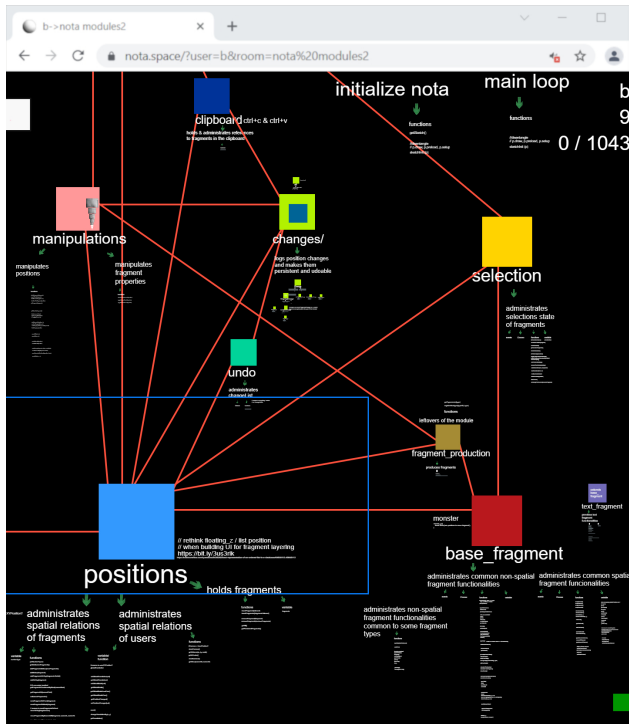
funding  
festivals  
cooperation  
contact  
news!  
source code  
shortcuts  
featured nota spaces

re:publica19

we use a 'nota space' to develop and archive nota's very own software architecture.  
on the left you can browse this work space.  
on the right you find an option to download nota's frontend source code.

<https://gitlab.com/mcdmcd/nota-frontend>

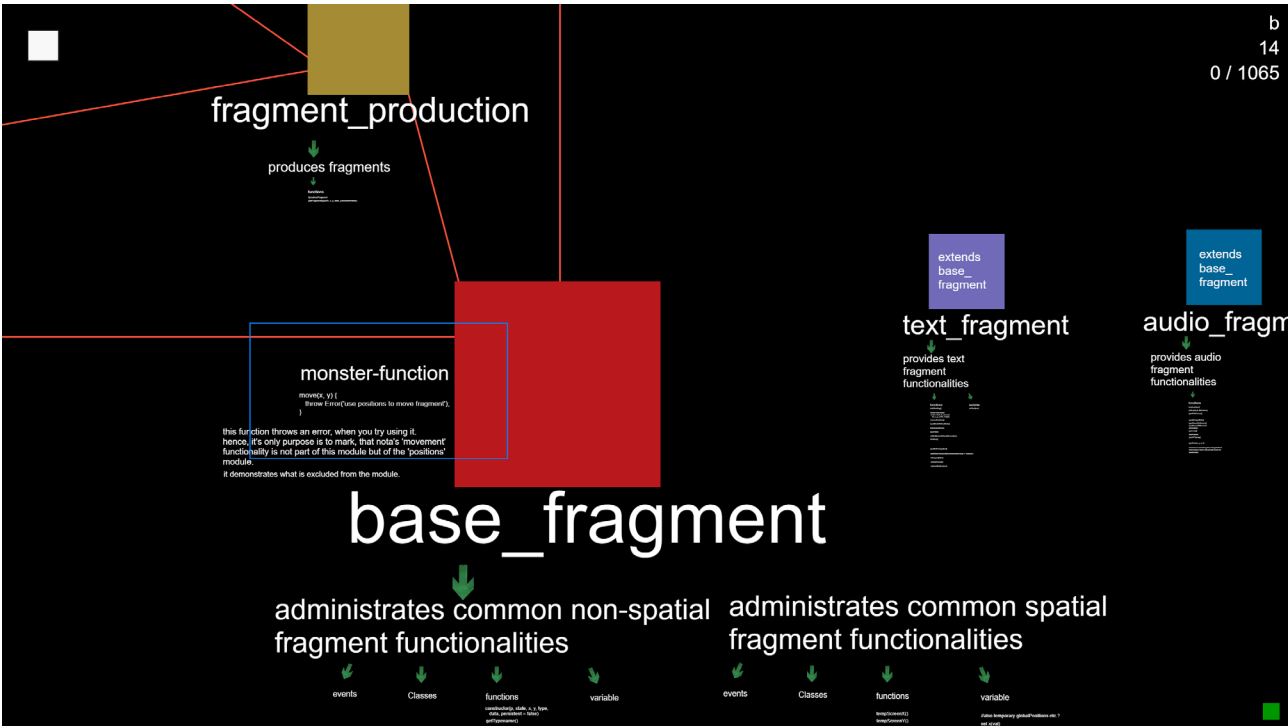




```

1  import * as settings from './settings.js';
2  import * as main from './main.js';
3  import {BaseFragment} from './fragment/base_fragment.js';
4  import * as api_fragments from './api/fragments.js';
5  import * as undo from './undo.js';
6  import * as localstore from './localstore.js';
7  import {reverse} from './utilities/utilities.js';
8  import * as input from './input.js';
9
10 let Decimal = settings.Decimal;
11 // fragments in front of array are draw first -> are below
12 let _fragments = [];
13
14 let globalScale = new Decimal(1);
15 let globalTranslation = {x:new Decimal(0), y:new Decimal(0)};
16 let _positionChanged = true;
17 function setGlobalTranslation(val) {
18   if(val.x !== globalTranslation.x && val.y !== globalTranslation.y) {
19     setPositionChanged(true);
20   }
21   globalTranslation = val;
22 }
23 function getGlobalTranslation() {
24   return globalTranslation;

```



functions  
positionOf fragment  
with fragmentPosition, it is a fully independent module

b  
15  
2 / 1065

monster-function

```
move(x, y) {  
  throw Error('use positions to move fragment');  
}
```

this function throws an error when you try using it.  
hence, it's only purpose is to mark that nota's 'movement'  
functionality is not part of this module but of the 'positions'  
module.

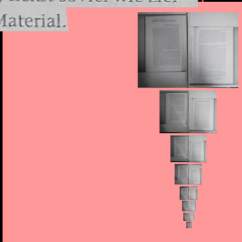
it demonstrates what is excluded from the module.

base\_fragment

5. Manipulation, zu deutsch Hand- oder Kunstgriff, heißt soviel wie zielbewußtes technisches Eingreifen in ein gegebenes Material.

manipulations, the name of this module, is self-explanatory.

it also refers to Hans Magnus Enzensberger's "Baukasten zu einer Theory der Medien"



# manipulations

manipulates positions

↓

functions

deleteFragments(fragments)

copyInPlace(fragments)

startElementsCopy(from, to)

startNewTextFragment(position)

addFragments(fragments)

manipulates fragment properties

↓

functions

defaultActionElementAt(position)

toggleElementFixedAt(position)

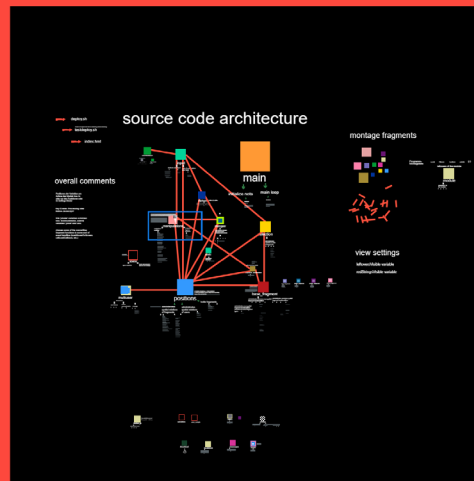
toggleBorderShownAt(position)

thoughts on  
a new kind of software license

what is the relation of  
'urheberrecht' / copyright /  
and aesthetics of montage  
in nota?

## aesthetics of a license

existing software licenses



co-operation

an interdisciplinary association (a grassroots collective)

[illegible]

co-operation

an interdisciplinary association (a grassroots collective)  
to decide on general license restrictions and individual  
cases of licensing

how can the process of defining our software licence  
be part of establishing a group with common interests?

questions of power  
and empowerment

which restrictions do we want to  
impose through our software license,  
as an instrument of power?

the people in notas 'Testgemeinde': artists and researchers from  
the independent theatre,  
media art, archiving, film,  
fine arts

question from the 'Testgemeinde':  
how long will nota be usable?

how can institutions be an active part in notas  
development and make as well as keep nota  
a reliable tool?

what is the relation of the 'Testgemeinde'  
and these insitutions?

Do not develop a product, rather develop software in  
co-operation and negotiation with institutions (as a user  
community).

b  
16  
0 / 1063



what is the relation of  
'urheberrecht' / copyright /  
and aesthetics of montage  
in nota?

radicalizing the open source idea with  
aesthetic concepts of the independent  
theatre scene

i.e. 'offenlegung der mittel'  
(disclosure of means)

the open source idea, is it too much focused on text openness?  
is it necessary to invent performative applications of open source ideas?

thoughts on  
a new kind of soft

source code architecture

thoughts on  
a new kind of software license

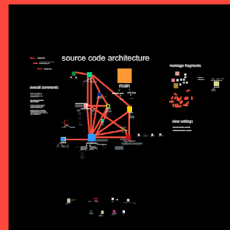
what is the relation of  
'urheberrecht' / copyright /  
and aesthetics of montage  
in nora?

radicalizing the open source idea with  
aesthetic concepts of the independent  
theatre scene

## aesthetics of a license

(e. 'offenlegung der mittel')

the open source idea, is it too much focused on text openness?  
is it necessary to invent performative applications of open source ideas?



co-operation

an interdisciplinary association (a gunsmiths collective) to decide on general license restrictions and individual cases of licensing

how can the process of defining our software licence be part of establishing a group with common interests?

questions of power  
and empowerment

which restrictions do we want to impose through our software license, as an instrument of power?

how can institutions be an active part in notas development and make as well as keep nota a reliable tool?

what is the relation of the 'Testgemeinde' and these insitutions?

Do not develop a product, rather develop software in co-operation and negotiation with institutions (as a user community).

existing software licenses

© 2006 Pearson Education, Inc. All rights reserved. This publication is protected by copyright. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage or retrieval system, without permission in writing from Pearson Education, Inc.

What is a 'free' software license?  
What is an 'open' software license?  
'Free software' is an ideology. How  
conceptual? What are its institutions?

<https://doi.org/10.1080/09670262.2020.1819996> Likere

**See JAS 996-License tries to use a software license to force companies to not infringe on workers' rights**

a work in progress



cooperation practices and  
internationalisation of  
institutes and institutions

kooperationspraxen und  
internationalisierung der  
institute und institutionen

# A Story of Bridging the North Sea into the Academic World

Judith Crämer/Christoph Kleineberg/Ramona Tax

## Abstract

This article retraces the history of the European Centre for Advanced Studies (ECAS), which was founded by an initiative of Leuphana University of Lüneburg and the University of Glasgow. The text by Judith Crämer (Senior Academic Coordinator), Christoph Kleineberg (Managing Director) and Ramona Tax (Programme Coordinator), who all work at said interdisciplinary research institute, is not only retrospective it also attempts to act as an inventory of the relationships between different institutions from academia and politics and to name new strategies of cooperation in the field. Crämer, Kleineberg and Tax discuss two projects that practice various modes of networking and are part of the »Schottland Initiative«, which is financed by the Ministry of Science and Culture in Lower Saxony (MWK). It is obvious that the authors do not only present the idea of an international »academic matching«, which needs an extensive digital infrastructure, but also understand the academic sphere as a cross-disciplinary forum which is shaped equally and collectively by researchers, lecturers, professional service staff, and students.

Dieser Beitrag versucht die Gründungsgeschichte des European Centre for Advanced Studies (ECAS) nachzuvollziehen, welches durch eine Initiative der Leuphana Universität Lüneburg und der Universität Glasgow entstanden ist. Dennoch ist der Text von Judith Crämer (Leitende Akademische Koordinatorin), Christoph Kleineberg (Geschäftsführer) und

Ramona Tax (Programmkordinatorin), die alle bei jenem interdisziplinären Forschungsinstitut arbeiten, nicht nur eine Rückschau: Er will zugleich eine Bestandsaufnahme der Verhältnisse unterschiedlicher institutioneller Akteur:innen aus Wissenschaft und Politik sein sowie neue Strategien der Kooperation im akademischen Feld entwerfen. Beispielhaft stellen Crämer, Kleineberg und Tax zwei Projekte der »Schottland Initiative« vor, die durch das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur (MWK) finanziert werden und verschiedene Modi der Vernetzung üben. Erkennbar wird zum einen die Idee eines internationalen »Academic Matching«, für das es einer digitalen Infrastruktur bedarf, zum anderen die Vorstellung vom akademischen Betrieb als disziplinübergreifendem Forum, wo sowohl Forschende und Lehrende als auch Mitarbeitende und Studierende gleichberechtigt an Gestaltungsprozessen mitwirken.

[...] So on a day when newcomers appear  
Let it be a homecoming and let us speak [...]  
Move lips, move minds and make new meanings flare  
Like ancient beacons signalling, peak to peak,  
From middle sea to north sea, shining clear  
As phoenix flame upon fionn uisce here.<sup>1</sup>

- 1 Heaney, Seamus. Beacons at Bealtaine: (Phoenix Park, May Day, 2004). <https://www.irishtimes.com/news/beacons-at-bealtaine-phoenix-park-may-day-2004-1.978088>, May 1, 2004 (accessed August 24, 2021).

## 1. The Founding Phase

In April 2019, the European Centre for Advanced Studies (ECAS), a joint, independent and interdisciplinary research institute based at Leuphana University of Lüneburg, Lower Saxony, Germany (Leuphana) and the University of Glasgow, Scotland (UofG), saw the light of day. During a two-day event academics, staff and students from both universities met in the central building of Leuphana (designed by Daniel Libeskind) in Lüneburg to officially launch ECAS and discuss first ideas for collaboration.<sup>2</sup>

The vision for the creation of a Lower Saxonian-Scottish research institute dates back much earlier. The cooperation between Leuphana and Glasgow already started in 2014, when the dual-degree programme »LL.M. International Economic Law« was established as the first joint study programme of both universities, and there are many more to come.<sup>3</sup> This growing partnership led to further conversations and when the United Kingdom (UK) infamously decided to leave the European Union (EU) in 2016 the idea for an independent research institute was born. One of ECAS' goals is to ensure the continued presence of Scottish researchers in the European academic environment, but similarly the creation of new and ground-breaking knowledge.

After numerous visits and conversations it crystallized that Leuphana and the UofG were the perfect match: An old and renowned university working with a relatively young and innovative university, both sharing the goal of guaranteeing the continued exchange between academics, staff and students, and as such emblematic of the European idea.

## 2. ECAS' First Steps and Goals

The work of the Centre started with a few initial projects between Leuphana and the UofG, which were the result of the Researchers' Day during ECAS' launch event in April 2019. The concept applied during that day is still a defining feature of ECAS' work. Instead of requiring concrete measures or plans from academics, staff and students, it is ECAS' philosophy to first ask what it is that they would like to do, before jointly developing a concrete action plan. Based on this, ECAS brought 30 academics and students from different disciplines together and let them discuss their research and respective interests. The result was many new project ideas, which slowly but surely start to materialize. Obviously, not all wishes may be granted and some ideas simply vaporise into thin air, yet other ideas are fascinating and might not have emerged otherwise. Giving academics and students the room to dream and similarly to connect with colleagues from other disciplines has proven to be a successful strategy.

During ECAS' starting days and months, the Centre functioned similar to a start-up and the core team was entrusted with different and sometimes challenging tasks in setting up ECAS' infrastructure and strategy – and this remains to be a work in progress. Nevertheless, working for ECAS has always been a true team effort. The fact that ECAS is built on a transnational team working across borders is emblematic of ECAS' mission to bring together academics and create new modes of cooperation. As such ECAS aspires to be the nucleus and connecting factor between both universities to which staff and students turn. Furthermore, it is ECAS' long-term goal to extend this strategy to the overall cooperation and exchange between Lower Saxonian and Scottish higher education institutions.

---

2 Universtiy of Glasgow: *UofG and Leuphana University of Lüneburg celebrate new partnership*. [https://www.gla.ac.uk/news/archiveofnews/2019/april/headline\\_642767\\_en.html](https://www.gla.ac.uk/news/archiveofnews/2019/april/headline_642767_en.html), April 2, 2019 (accessed August 30, 2021).

3 Leuphana University of Lüneburg: *International Economic Law*. <https://www.leuphana.de/en/services/career-service/en-berufsperspektiven/career-fields-master/international-economic-law.html>, November 26, 2020 (accessed August 24, 2021).



### 3. The »Schottland-Initiative« of the Ministry of Science and Culture in Lower Saxony (MWK)

In September 2019, a delegation of university presidents from Lower Saxony accompanied Björn Thümler (Lower Saxony's Minister for Science and Culture) during a visit to the UK. The delegation also visited the University of Glasgow, where they were welcomed among others by Richard Lochhead (Scottish Minister for Further Education, Higher Education and Science).<sup>4</sup>

The result of the visit was the signing of a Memorandum of Understanding (MoU) between the Lower Saxonian LandesHochschulKonferenz (LHK) and Universities Scotland (US) which commits both bodies to work more closely together and thereby enhance academic exchange as well internationalisation within both regions.<sup>5</sup>

In light of these positive developments, the MWK introduced in late September 2019 the »Schottland Initiative«, in order to enable Lower Saxonian higher education institutions to intensify their relationship and cooperation with their Scottish counterparts.<sup>6</sup> Currently, there are around 50

projects which have been funded through this initiative, including Live Art Data.

#### a. Lower Saxony – Scotland Joint Forum

One of the many steps to implement the newly established partnership between US and LHK is the development of a Joint Forum, where staff and students from both regions can meet, exchange and develop ideas. As the first joint venture between two universities in Lower Saxony and Scotland, ECAS was entrusted with the conceptualisation, organisation and execution by the MWK. Thus, ECAS used some of the ideas from its founding phase combined with some new input gathered along the way, and developed a unique concept for the first Lower Saxony – Scotland Joint Forum taking place in 2020, namely to give academics, staff and students their own voice through the hosting of workshops on the topics they are interested in and wish or already are collaborating with a counterpart from the other region. Apart from being a networking platform, the Joint Forum also aspires to discuss current topics relevant to academics and staff together with established experts, such as transfer strategies among universities, strategic partnerships beyond universities for the creation of knowledge as well as benefits for society at large.

During the Joint Forum 2020, also the Live Art Data project was presented for the first time. It allowed the project team to gather further input from other workshop participants and flesh out the details of their idea. ECAS is pleased to see, that the Joint Forum and the Centre itself (through follow-up activities such as project meetings, round tables etc.) indeed contribute to the deepening of Lower Saxonian-Scottish collaborations in academia and hopes to see more workshop ideas being materialized.

The Joint Forum – so far – has only taken place virtually due to the Coronavirus pandemic. However, it is envisaged that as of 2022, the Joint Forum will become an in-person event taking place on an annual basis in Lüneburg or Glasgow as places of encounter for Lower Saxonian and Scottish academics, staff and students. Ad-

4 ECAS: *Universities in Lower Saxony and Scotland intend to cooperate more closely*. <https://ecas-academia.org/universities-in-lower-saxony-and-scotland-intend-to-cooperate-more-closely/>, September 6, 2019 (accessed August 30, 2021).

5 Pressestelle MWK, Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur, Referat für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: *Hochschulen in Niedersachsen und Schottland wollen enger kooperieren*. <https://www.mwk.niedersachsen.de/startseite/aktuelles/presseinformationen/hochschulen-in-niedersachsen-und-schottland-wollen-enger-kooperieren-180333.html>, September 4, 2019 (accessed August 30, 2021).

6 Pressestelle MWK, Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur, Referat für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: *Schottische und Niedersächsische Hochschulen vertiefen Zusammenarbeit*. <https://www.mwk.niedersachsen.de/startseite/aktuelles/presseinformationen/schottische-und-niedersachsische-hochschulen-vertiefen-zusammenarbeit-183880.html>, January 2, 2020 (accessed August 30, 2021).

ditionally, the Joint Forum is also an event during which all levels of university stakeholders exchange ideas, irrespective of their position, be it an established professor, a researcher or »only« a regular student.

**b. Lower Saxony – Scotland Tandem Fellowship Programme**

The Lower Saxony – Scotland Tandem Fellowship Programme launched in spring 2021.<sup>7</sup> The uniqueness of the programme stems from the concept that it does not only support excellent individual researchers, but also researcher tandems connecting postdocs from both regions. Nearly all recognized higher education institutions in Lower Saxony and Scotland participate in the programme and open their infrastructure to researchers from the partner region. This promotion of internationalisation and competence building is a contribution to cross-border European cooperation in science and research. The tandem concept stipulates that two postdoctoral researchers from a Lower Saxonian and a Scottish higher education institution form a partnership and conduct a joint project. The programme funds short-term stays of up to six months in the partner region that create added value for both regions, communities, and/or businesses. Accompanying this, a conference takes place to deepen connections and networks between researchers from Lower Saxony and Scotland.

The idea for the fellowship programme can be linked back to the MoU between LHK and US as well as the Joint Forum. In the aftermath of the Joint Forum, ECAS together with the MWK – which currently funds the programme through the »Schottland Initiative« – developed the idea for the Tandem Fellowship Programme. Again, ECAS as a transnational institution was entrusted with the development as well as execution of the programme.

**4. A New Mode of Cooperation**

ECAS is embodying a new form of cooperation between universities. Unlike the usually selective cooperation on individual research projects, joint study programmes, or serving as a lobby for universities in general, ECAS aims for a broader perception of collaboration between the UofG and Leuphana in particular and Lower Saxonian and Scottish higher education institutions in general. In the following section, we present three specific examples.

**a. One-Stop-Shop for Cooperation**

With the UK leaving the EU every kind of exchange between Lower Saxony and Scotland and their higher education institutions became more complicated. The idea that both regions continue to abide by the same rules disappeared and instead uncertainty increased. In this situation ECAS decided to become the one-stop-shop for cooperation between Lower Saxony and Scotland. Through tools like the »Post-Brexit Information Hub«<sup>8</sup> ECAS keeps interested parties updated on crucial issues when engaging in joint projects, organizing research stays in the other region and related questions. Additionally, there are information sessions on significant changes in the university landscape of the other region through close cooperation with the other partner. The Turing Scheme and many questions on the future of student mobility between the UK and the EU can serve as an example for this. Furthermore, ECAS is also working on an overview of different fellowships in Lower Saxony and Scotland.

**b. Academic Matching**

In an academic world that is getting more diverse, with a wider variety of subjects and inter- as well as trans-disciplinary research, finding a research partner can become a significant challenge. In order to facilitate the

<sup>7</sup> ECAS: *Tandem Fellowship Programme*. <https://ecas-academia.org/tandem-fellowship/>, (accessed October 3, 2021).

<sup>8</sup> ECAS: *Post-Brexit Information Hub*. <https://ecas-academia.org/post-brexit-information-hub/>, (accessed October 3, 2021).

process ECAS provides comprehensive information on the research areas, faculties and core research topics of the different Lower Saxonian and Scottish universities, including links to approach departments directly or to find other relevant information. All researchers can use this tool to identify other researchers in the field they would like to develop joint projects in (the same lasts for disciplinary research as well as other fields in trans- or interdisciplinary research).<sup>9</sup>

Furthermore, ECAS introduces researchers to the other institution and reduces potential barriers when reaching out. With the label of an independent research centre that has academic and political support in both regions, an attempt to establish a connection is often-times more successful.

#### **c. Appeal to All Stakeholder Groups at Higher Education Institutions**

ECAS is appealing to all stakeholders of higher education institutions in Lower Saxony and Scotland, be it students, staff, researchers or well established chairholders. By inviting all groups regardless of their status ECAS is contributing to a democratisation of universities. It is providing a forum in which ideas can be discussed and in which the strength of an argument matters and not the status of the one putting it forward. By bringing together people from different universities, who may not have met before, possible biases or foregone conclusions can also be avoided, and discussions start from a blank slate. The only thing that matters is the research question at hand.

Under the roof of ECAS all stakeholders can bring their issues onto the agenda and work in interdisciplinary teams on questions they consider relevant. ECAS is supporting these processes by especially highlighting the sustainability of the project set-up to ensure it is feasible even after an enthusiastic kick-off phase. Further-

more, ECAS is working with teams on the transferability for similar or like-minded projects that may evolve.

### **5. The Future**

ECAS has been up and running for a little over two years. While there were many lessons to be learned, ECAS can look back on a number of achievements. Next to promoting projects between Leuphana and the UofG, ECAS is working on the second edition of the Lower Saxony – Scotland Joint Forum (taking place on 22 and 23 November 2021)<sup>10</sup> and has received numerous applications for the Lower Saxony – Scotland Tandem Fellowship Programme.

Accordingly, ECAS will continue its work with a clear and strategic focus on the following trajectories:

#### **a. Outreach to Leuphana and UofG**

The first and primary column of ECAS is to facilitate cooperation between Leuphana and the UofG. This has already been done by organizing networking events, workshops, reading groups, offering support regarding significant strategic questions such as student mobility, developing study programmes or supporting research grant applications. After the successful foundation of the Centre and the successful implementation of its first projects, ECAS will be reaching out more proactively to both universities to offer its services and increase the usage of established processes, lessons learned and new strategies.

#### **b. Working on Establishment of ScoLAR**

The second column of ECAS is the intensification of cooperation between higher education institutions in Lower Saxony and Scotland and moving towards the establishment of an even closer union in academia. Ultimately, this will lead to what is labelled ScoLAR, the »Scottish Lower Saxonian Academic Region«, a region in which

9 ECAS: *Academic Matching Fields of Study*. <https://ecas-academia.org/academic-matching/>, (accessed October 3, 2021).

10 Joint Forum: *Lower Saxony – Scotland Joint Forum: 22 + 23 November 2021*. <https://joint-forum.org>, (accessed October 3, 2021).

obstacles for collaboration are overcome (or at least smoothened) despite physical borders, different university systems and traditions or linguistic aspects.

### c. Offering Options for Other Universities to Participate Even More in ECAS

Apart from the primary mission of facilitating cooperation between the UofG and Leuphana, ECAS will soon be offering more options for like-minded universities and higher education institutions that are interested in using its services for their projects and ideas. ECAS will keep you updated on all developments through its various channels and will hopefully see you joining the team that is working on bridging the North Sea.

## Bibliography

- ECAS: *Academic Matching Fields of Study*. <https://ecas-academia.org/academic-matching/>, (accessed October 3, 2021).
- ECAS: *Post-Brexit Information Hub*. <https://ecas-academia.org/post-brexit-information-hub/>, (accessed October 3, 2021).
- ECAS: *Tandem Fellowship Programme*. <https://ecas-academia.org/tandem-fellowship/>, (accessed October 3, 2021).
- ECAS: *Universities in Lower Saxony and Scotland intend to cooperate more closely*. <https://ecas-academia.org/universities-in-lower-saxony-and-scotland-intend-to-cooperate-more-closely/>, September 6, 2019 (accessed August 30, 2021).
- Heaney, Seamus. *Beacons at Bealtaine*: (Phoenix Park, May Day, 2004). <https://www.irishtimes.com/news/beacons-at-bealtaine-phoenix-park-may-day-2004-1.978088>, May 1, 2004 (accessed August 24, 2021).
- Joint Forum: *Lower Saxony – Scotland Joint Forum*: 22 + 23 November 2021. <https://joint-forum.org>, (accessed October 3, 2021).
- Leuphana University of Luneburg: *International Economic Law*. <https://www.leuphana.de/en/services/career-service/en-berufsperspektiven/career-fields-master/international-economic-law.html>, November 26, 2020 (accessed August 24, 2021).
- Pressestelle MWK, Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur, Referat für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: *Hochschulen in Niedersachsen und Schottland wollen enger kooperieren*. <https://www.mwk.niedersachsen.de/startseite/aktuelles/presseinformationen/hochschulen-in-niedersachsen-und-schottland-wollen-enger-kooperieren-180333.html>, September 4, 2019 (accessed August 30, 2021).
- Pressestelle MWK, Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur, Referat für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: *Schottische und Niedersächsische Hochschulen vertiefen Zusammenarbeit*. <https://www.mwk.niedersachsen.de/startseite/aktuelles/presseinformationen/schottische-und-niedersaechsische-hochschulen-vertiefen-zusammenarbeit-183880.html>, January 2, 2020 (accessed August 30, 2021).
- University of Glasgow: *UofG and Leuphana University of Luneburg celebrate new partnership*. [https://www.gla.ac.uk/news/archiveofnews/2019/april/headline\\_642767\\_en.html](https://www.gla.ac.uk/news/archiveofnews/2019/april/headline_642767_en.html), April 2, 2019 (accessed August 30, 2021).

# Internationalisation at Scottish Universities

Anselm Heinrich

## Abstract

International collaboration, partnership development and student recruitment play a key role at Scottish higher education institutions. Scotland is home to a number of world class universities and as such is both an attractive destination for students and a sought after partner for international collaboration. Although Scottish universities have links the world over its European partners have traditionally held a particularly important role. In the wake of Brexit and the UK's exit of the Erasmus student exchange programme other collaborative models have been introduced. Scotland's growing partnership with universities in Lower Saxony, for example, is illustrative of one such new model.

Die Internationalisierung spielt an schottischen Universitäten eine herausragende Rolle. Dabei steht die Zusammenarbeit in Forschung und Lehre genauso im Mittelpunkt wie das »student recruitment«, das Anwerben internationaler Studierender, auf deren Studiengebühren britische Hochschulen insgesamt angewiesen sind. Für Schottland als relativ kleine Nation eröffnet die Internationalisierung zusätzlich die Möglichkeit, sich als Wissenschaftsstandort einen Namen zu machen. Die Verbindung zu Europa ist schottischen Hochschulen dabei besonders wichtig, und die sich in diesem Rahmen ergebenden Möglichkeiten werden intensiv wahrgenommen – wie das vorliegende Projekt zu Live Art Data eindrücklich belegt.

International collaboration, partnership development and student recruitment play a key role at Scottish higher education (HE) institutions. The reason for this is twofold – one is that (not dissimilar to the Netherlands, for example) Scotland as a small nation punches well above its weight when it comes to its higher education sector. It is an attractive international student destination, and its universities are attractive partners for collaboration. The universities of St Andrews, Glasgow and Edinburgh are doing very well in international league tables, and Strathclyde, Herriot-Watt, Edinburgh Napier, Aberdeen, Dundee, Stirling, among many others have similarly done so. According to the recently published *The Times Good University Guide* five out of the 20 best UK universities are in Scotland, and the best UK university – ahead of Cambridge, Oxford and the leading London universities – is St Andrews.<sup>1</sup> In addition the Royal Conservatoire of Scotland, the Glasgow School of Art, or the Edinburgh College of Art (though more closely aligned with the University) are conservatoires with a global reach. International collaborations build upon this success and enhance it further, and really put Scotland on the global educational map – despite its comparatively small size.

## Student Recruitment

The second reason particularly for the focus on recruitment is that – contrary to many universities on the European continent – Scottish universities (like their English counterparts) are increasingly reliant on international student tuition fee income. For example, a one year Masters degree

1 »Good University Guide 2022«. In *The Times*, <https://www.thetimes.co.uk/article/good-university-guide-in-full-tp6dzs7wn> (accessed October 8, 2021).

in the College of Arts at the University of Glasgow currently costs around £19,000 (approximately 22.000 Euros) for an international student. Following Brexit, the academic year 2021/22 is the first year in which EU students have to pay these full international tuition fees as well.<sup>2</sup> While numbers of EU students have, not surprisingly, significantly declined during the present academic year, recruitment from other »markets«, and despite COVID-19, continues to grow. 44% of all students at Edinburgh University, for example, are now from non-UK nationalities. Overall, the number of international students coming to Scotland has risen significantly over the last 10–15 years, with the US and China being the most important countries for recruitment (and making up around 80% of the international student intake). When COVID-19 hit one of the main worries at UK universities was, therefore, not only the impact the pandemic would have on their teaching and on local student communities, but also that the international students might stay away and not come to Britain. This has not come to pass, though.

In terms of international student recruitment there are notable geographical variations. Whereas European exchange students (hitherto coming via the Erasmus route) largely come to Scotland for a full academic year and mostly at the more advanced undergraduate Honours level, US students traditionally join Scottish universities as fee paying study abroad students for one semester. They come from a wide range of institutions (from small liberal arts colleges to large public universities) and from across the States, and some of these institutions (such as the University of California) are long-standing partners of Scottish universities. For many of these students studying in Scotland also represents a form of »home coming« as many US families have Scottish roots. By contrast, Chinese students are largely attracted to the one-year Masters degree offered by UK universities (as opposed to two years at most universities in mainland Europe, and typically three years in China). Application num-

bers for particular courses (for example business management and media studies degrees) have risen significantly in recent years and universities are now making conscious efforts not to offer programmes to mono-cultural groups of students. Recruitment from other countries lags behind the »big hitters« China and the US although Scottish universities have seen rising application numbers from India, and South-East Asia (Indonesia, Thailand, and Malaysia in particular).

The high level of international student tuition fees, however, make it difficult for families in Latin America, Africa and parts of Asia to send their children to study in the UK, and scholarships – either offered by governments, for example in Latin America, or Scottish universities themselves – only partly address these inequalities. Africa and the Caribbean have emerged as particularly sensitive regions given the fact that many Scottish cities built their wealth on the tobacco trade which itself relied on the exploitation of enslaved people. Scottish universities have only recently acknowledged their part in this history, as they gladly accepted donations and bequests by Scottish tobacco merchants or plantation owners in the past. The University of Glasgow, for example, has published a report into its own links to the transatlantic trade of enslaved people, and it has entered into a strategic partnership with the University of the West Indies in the Caribbean.<sup>3</sup>

2 »EU Student advice«. In Website British Council, <https://study-uk.britishcouncil.org/moving-uk/eu-students> (accessed October 8, 2021).

3 »Historical Slavery Initiative«. In Website University of Glasgow, <https://www.gla.ac.uk/explore/historicallslaveryinitiative/> (accessed October 8, 2021). See also »Historic Agreement Sealed Between West Indies Universities«. In Website University of Glasgow, [https://www.gla.ac.uk/news/headline\\_667960\\_en.html](https://www.gla.ac.uk/news/headline_667960_en.html), August 23, 2019 (accessed October 2021); »Beniba Centre for Slavery Studies/Beniba Eòlas Na Tràillealachd«. In Website University of Glasgow, <https://www.gla.ac.uk/research/az/slavery/> (accessed October 2021). In relation to Edinburgh see »Historical figure's slavery links in spotlight«. In Website University of Edinburgh, <https://www.ed.ac.uk/news/2020/historical-figure-s-slavery-links-in-spotlight>, July 3, 2020 (accessed October 8, 2021); »The Matter of Slavery in Scotland«. In Website University of Edinburgh, <https://www.ed.ac.uk/history->



## International Collaborations

In terms of international collaborations the links established by Scottish universities are ambitious and global, and some have established a physical presence abroad. The Glasgow School of Art, for example, has a campus in Singapore, and the University of Glasgow, runs a Joint Graduate School with Nankai University in China. More often than not universities are looking to link up with strategic partners which are above them in the international league tables (specifically the *Times Higher* and QS rankings). Some of the strongest partnerships, however, have been established where rankings have not been the sole criterion but joint research interests or teaching collaborations have led the way. These collaborations range from joint publications, research papers or teaching workshops, to organising major international conferences, grant applications and joint/double/dual degrees. Recently, articulation pathways, where students study at their home university abroad for a period of time before coming to Scotland and finishing their degree here, have become increasingly popular and in various guises, too. For example, an American student at a community college following a 2+2 pathway might study for two years in the US before going straight into Honours at a Scottish university and graduating with a Scottish degree. Chinese students are increasingly attracted to 1+1+1 models at Masters level where they sandwich the Scottish university year in their 3 year Chinese Masters and graduate with two degrees. Outside of China and the US, Scottish universities have established strong partnerships with higher education institutions in Malaysia, Thailand, Indonesia, Japan, Australia and New Zealand, Chile and Brazil, Canada, Nigeria and South Africa – and across Europe.

---

classics-archaeology/centre-global-history/projects/the-matter-of-slavery-in-scotland, September 6, 2021 (accessed October 8, 2021).

## Europe

Links to Europe have always been of particular importance to Scottish universities – not least because of close historical links. European languages, histories and cultures are central to the teaching and research at Scottish universities. The University of Edinburgh, for example, has over 250 agreements with universities across Europe, and the University of Glasgow coordinates the largest number of Erasmus Mundus Joint Masters Programmes of any European university (seven, with further applications submitted in April 2021).<sup>4</sup> A significant number of staff and students have come here from continental Europe and Scotland continues to attract European academics and students of the highest calibre. At the University of Glasgow the School of Modern Languages and Cultures in particular focuses on the European dimension and is renowned for the breadth of its offer. Students are able to study French, German, Hispanic Studies, Italian, Russian and Spanish as part of their degree programmes, and additional courses are offered in Catalan, Czech, Polish and Portuguese. Students studying a European language will normally spend their third year in the respective country further deepening our links with continental Europe.

## Brexit and post-Brexit

Following Brexit – a development deeply regretted by almost everyone in the British higher education sector – Scottish Higher Education links to universities on the European continent have needed redefining. Students from the European Union, for example, did not use to pay international tuition fees and were only charged the »home fee« (around £1,800 per year corresponding to approximately

---

4 »The University of Glasgow«. In Website Erasmus Plus, <https://www.erasmusplus.org.uk/stories/the-university-of-glasgow-0> (accessed October 8, 2021). UK continue to be permitted to join and coordinate Erasmus Mundus programmes.



2,100 Euros) which Scottish students have to pay, too. For many universities in Scotland, with its strong historical links to Europe, this was an important statement of political allegiance – a statement made stronger by the fact that English students had to pay almost five times as much in tuition fees in line with what English universities are charging Scottish students should they wish to study »down South«. This meant that a student from Toulouse, Freiburg, or Kraków paid significantly lower fees than their counterpart from Bristol, Liverpool or Hull. With the beginning of the academic year 2021/22 – and as mentioned above – this situation changed with European students now being charged full international fees. Although Brexit has not been popular in Scotland, as indeed the 60% pro- EU vote in the 2016 European referendum had shown, Scotland – as part of the United Kingdom – has now exited the EU. A possible new referendum on Scottish independence may change this status quo sometime in the future, but whether another referendum will go ahead depends on Westminster's approval, and that seems unlikely at the moment.<sup>5</sup>

Britain's European exit has also meant an end to the UK's involvement with Erasmus (though not the Horizon research funding programme to which researchers in Britain remain eligible to apply), another development deplored by many. Although the newly established Turing programme will offer the opportunity for UK students to study abroad it neither funds incoming student nor staff mobilities.<sup>6</sup> There is hope in Scotland, however, that the Scottish Government might follow Wales' lead and establish its own mobility programme which would allow Scottish HE institutions to establish reciprocal exchange programmes with EU universities funding both outgoing as well as incoming student

mobility. The Scottish National Party (SNP), which recently won another term in office at Holyrood, promised such a programme in its party manifesto.<sup>7</sup> Another slim hope is that universities in mainland Europe make use of the discretion they have within the Erasmus mobility funding pot to establish exchanges with partners outside of the EU to rekindle some of the mobility links with Scottish universities. At the moment 20% of the overall money available can be used in this way, and Scottish universities will be keen to point this out to their European friends.

Given the dire situation vis-à-vis Europe new allegiances are all the more important. The University of Edinburgh is a member of the League of European Research Universities (LERU) and Una Europe; the University of Glasgow is a member of The Guild and has recently joined the European Civic University network (CIVIS). European research funding remains open for Scottish researchers to apply to, and a lot of the focus at Scottish universities remains focussed on Europe. For example, the Centre for Cultural Policy Research (CCPR) at the University of Glasgow is involved in CulturalBase, a European Commission-funded H2020 project on Cultural Heritage and European Identities, a European Commission-funded study of Indicators for Media Pluralism in the Member States, and a project on Copyright, Football and European Media Rights. CCPR is closely linked to CREATE, the Centre for Creativity, Regulation, Enterprise & Technology which focuses on copyright and new business models in the creative economy and works in close collaboration with European partners, for example the European Research Institute based in Italy. This is just one example of one research institute at one Scottish university. There are many more.

Other allegiances have been struck between Scottish and European universities. The University of Glasgow has entered into a strategic partnership with the University of Radboud in Nijmegen/Netherlands and established

5 Whether the pro-independence vote would get a majority is another question, and whether the EU would welcome Scotland back is yet another uncertainty. This is by no means certain not least given other independence movements across Europe, for example in Catalonia.

6 Homepage Turing Scheme, <https://www.turing-scheme.org.uk/> (accessed October 8, 2021).

7 »SNP Manifesto 2021: What we're doing for students«. In Website Scottish National Party (SNP), <https://www.snp.org/2021-students-manifesto/>, April 15, 2021 (accessed October 8, 2021).

a physical presence at Leuphana University of Lüneburg in Germany via ECAS, the European Centre for Advanced Studies. ECAS – as introduced by Judith Crämer, Christoph Kleineberg and Ramona Tax elsewhere in this volume – focuses on identifying research collaborations, offering support in the establishment of student exchanges as well as the development of new study programmes between individuals and teams, firstly between its two founding institutions – the University of Glasgow and Leuphana University of Lüneburg – but similarly at universities across Scotland and Lower Saxony in Germany. The governments in Scotland and Lower Saxony have earmarked funding to support joint projects, and a number of these have been presented at the »Lower Saxony – Scotland Joint Forum«, an annual networking event organised by ECAS. The present Live Art Data workshop, book sprint and linked publication is a direct outcome of these new endeavours as the organisers received funding from the »Schottland Initiative« at the Lower Saxonian Ministry of Science and Culture. Live Art Data is a good example of the kind of cross-national projects funded by the ministry as it brings together academics, students, librarians and archivists from Germany and Scotland to look at the way we appropriately store and make available live performance.

Despite challenging circumstances Scottish universities remain deeply embedded in European discourses and cultures, and keen to deepen their relationships with European higher education institutions – just as keen as they are to widen their global reach. This also comes with challenges as rising international student numbers put a strain on resources with larger classes and often more support is needed. Universities also need to be keenly aware of who they partner with in view of other countries' human rights records. And, last but not least, climate change already makes universities rethink their travel policies with more teaching moving online, less international business travel, and teaching happening in-country instead of inviting students to move around the globe to come here. At the same time internationalisation remains key for Scottish higher education institutions – to broaden horizons in teaching and research, increase the quality of learning and teaching, and to

put a small nation at the fringes of Europe in conversation with rest of the world.

## Bibliography

- »Beniba Centre for Slavery Studies/Beniba Eòlas Na Tràillealachd«. In Website University of Glasgow, <https://www.gla.ac.uk/research/az/slavery/> (accessed October 2021).
- »EU Student advice«. In Website British Council, <https://study-uk.britishcouncil.org/moving-uk/eu-students> (accessed October 8, 2021).
- »Good University Guide 2022«. In The Times, <https://www.thetimes.co.uk/article/good-university-guide-in-full-tp6dzs7wn> (accessed October 8, 2021).
- »Historic Agreement Sealed Between West Indies Universities«. In Website University of Glasgow, [https://www.gla.ac.uk/news/headline\\_667960\\_en.html](https://www.gla.ac.uk/news/headline_667960_en.html), August 23, 2019 (accessed October 2021).
- »Historical figure's slavery links in spotlight«. In Website University of Edinburgh, <https://www.ed.ac.uk/news/2020/historical-figure-s-slavery-links-in-spotlight>, July 3, 2020 (accessed October 8, 2021).
- »Historical Slavery Initiative«. In Website University of Glasgow, <https://www.gla.ac.uk/explore/historicallaveryinitiative/> (accessed October 8, 2021).
- Homepage Turning Scheme, <https://www.turing-scheme.org.uk/> (accessed October 8, 2021).
- »SNP Manifesto 2021: What we're doing for students«. In Website Scottish National Party (SNP), <https://www.snp.org/2021-students-manifesto/>, April 15, 2021 (accessed October 8, 2021).
- »The Matter of Slavery in Scotland«. In Website University of Edinburgh, <https://www.ed.ac.uk/history-classics-archaeology/centre-global-history/projects/the-matter-of-slavery-in-scotland>, September 6, 2021 (accessed October 8, 2021).
- »The University of Glasgow«. In Website Erasmus Plus, <https://www.erasmusplus.org.uk/stories/the-university-of-glasgow-0> (accessed October 8, 2021).



conclusion

abschluss

# »Live Art Data« and the Pandemic: A Short Summary

Andreas Wolfsteiner/Ekaterina Trachsel/Michael Bachmann/Anselm Heinrich

In the spirit of the book sprint format, this short text was written during the workshop at Lingen. Instead of offering a conclusion or concise summary of the White Paper, its aim is to provide a series of reflections on the various contributions, and to open avenues for further thought.

In October 2021, when the book sprint took place, digital artefacts relating to theatre and performance – »Live Art Data« – seemed more ubiquitous than ever. During the global pandemic of 2020–21, supposedly more such data has been produced than ever before. As theatres and other venues for the performing arts, as well as socially engaged practice, were closed almost all over the world due to lockdown measures, artists and activists developed new ways and strategies to reach their audiences in digital space. Not too long ago, the use of digital tools in mainstream theatre and performance was in many cases limited either to operational requirements »behind the scenes« or to post-show practices. For instance, theatre collectives, ensembles, performers, artists, and producers would use digital tools to capture performances on camera. These could be used to analyse and »recollect« the dramaturgy of the event. The resulting multimedia documents would also be used to produce publicity photos, to submit performance videos to festivals and production houses, or to cut trailers for promotion on digital platforms.

In contrast, artists working specifically for and in digital space often had difficulties to obtain funding for their »digital theatre projects« or »online mixed-media events«. Today, the balance has somewhat shifted: Rather than »Live Art Data« being (or being understood as) mostly a *document* of the performative practices that precede it, diverse data is being produced that becomes *theatrical performance and live art in itself*. As a result of the pandemic, people are getting used to visit theatre online to participate in plays

and performances that happen on digital or social media platforms such as Telegram, and to browse through easily accessible archives of historical performances by major theatre companies – though it needs to be noted that the situation is different in the UK (and Scotland) than it is in Germany.<sup>1</sup> With a few notable exceptions, e.g., the Royal National Theatre, British institutions did not have the capacity and funding to disseminate an online repertory in the German sense. However, institutions such as the National Theatre of Scotland used their funding to support artists through the crisis – a crisis that hit actors differently than in Germany due to the relative absence of ensemble structures –, for instance by commissioning a series of 55 digital art works (*Scenes for Survival*).<sup>2</sup>

- 1 During the pandemic, the German portal for theatre criticism, *nachtkritik.de*, created an online-schedule of theatre productions and performance videos that institutions and individuals made publicly available on the internet (often only for a limited time). The theatre platform, *spectyou.com*, launched their website earlier than planned in reaction to the pandemic and initially made it free of charge. Where funding was available, particularly in well-subsidized theatre systems such as the German one, all kinds of theatre makers started to work with online platforms to either create digital performances (e.g., on Zoom and Telegram) or to disseminate pre-recorded as well as live-streamed productions. See *nachtkritik.org: Online-Spielplan*. [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=17785:sammlung-corona-theater-online&catid=1767&Itemid=100089](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17785:sammlung-corona-theater-online&catid=1767&Itemid=100089) (accessed October 6, 2021). *Spectyou: Die digitale Plattform für Schauspiel, Tanz, Performance*. <https://www.spectyou.com/de/> (accessed October 6, 2021).
- 2 See: National Theatre of Scotland: *Scenes for Survival*. <https://www.nationaltheatrescotland.com/events/scenes-for-survival> (accessed October 9, 2021).

Despite these national differences, it is true that the funding situation for digital performance has changed during the pandemic. Projects with a digital focus are booming and have become easier to find funding for. Internationally, many theatres are discussing whether a dual dissemination model – online and in person – should remain the norm, not least to make theatre more attractive to those who cannot or do not usually attend for reasons of geographical distance, class, and accessibility. For these reasons, and because of the absence of live performance during Covid, digital performances have gained momentum and legitimacy. »Live Art Data« has become something worthy of discussion – in the eyes of the public, the funding bodies, and critics.

### The »Lifecycle« of Data and Questions of »Re-use«

At this crucial time, when a vast quantity of digital data is being produced by theatre and live art artists, it seems increasingly important to take a look at the »state of the archive« regarding theatre and performance in digital space. The contributions by Melissa Köhler, NOTAnARCHIVE, Tabea Lurk, Birk Schindler and Nils Bultjer, Marianne Streisand, Stephen Greer and Sarah Gambell – though not all concerned with theatre and performance in the narrow sense – ask urgent questions regarding the »lifecycle« of digital data: What do we need to consider with regard to, and how are we constrained by, issues of intellectual property, copyright, and the legal status of source code? How can digital archives help when »data« is the subject of conflict, or in danger of being destroyed? What possibilities arise when archived data is available for »re-use«?

In particular, the aspect of artistic and pedagogic re-uses of archival material is a topic that appears in many contributions to this volume (see, for instance, Tabea Lurk, Marianne Streisand, Christopher Field and Jenny Knotts). These authors show the potential of archived data to come back to »life«, to become, as it were, a different type of »Live Art Data«. The digital opens up new possibilities to share, copy and paste, and to re-edit archival material without damag-

ing or destroying the original that may be stored in a physical archive. Through digitalisation, archival objects are able to develop several »bodies«. As the example of NOTAnARCHIVE shows, the digital can become a rehearsal space for different kinds of »re-use«: Performing artists are not only producing art in the digital sphere. Rather, they begin to incorporate digital structures throughout their work, e.g., for online rehearsals and rehearsal spaces.<sup>3</sup> This is of central interest to the emerging field of ethnographic research on rehearsal practices:<sup>4</sup> How does the digital become a *material* space for performing artists? Which videos, sounds, images etc. floating in the world wide web become part of these new digital rehearsal spaces?

### Digitalisation of Live Art Archives

Our White Paper brings together different perspectives on the possibilities and challenges in the creation of Live Art Data. As Tabea Lurk points out, the possibilities for »re-use« offer a huge potential when archival material is accessible online; however, we are confronted with important – and complicated – questions concerning copyright. As an art librarian, Lurk introduces basic concepts such as data management, FAIR Principles, OAI and the TRUST framework. Likewise, the archivists Bernd Oevermann and Katharina Kolar explain how the German Archive for The-

3 For instance, the theatre collective VOLL:MILCH was granted three scholarships by KAMPNAGEL (Hamburg) in the nationwide program *#TakeCare* initiated by the *Fonds Darstellende Künste* in the year 2021 in order to develop their *nota* programme further as a digital rehearsal space. See the contribution by Melissa Köhler and Birk Schindler in this volume.

4 See, for example: Kleinschmidt, Katarina. *Artistic Research als Wissensgefüge: Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*. München, 2018; Matzke, Annemarie. *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld, 2012; McAuley, Gay. *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*. Manchester, 2012. How can we imply those theories on rehearsal processes, theatre work, and artistic research in terms of digital forms of rehearsing?



atre Pedagogy (DAMP), located in Lingen – in the western part of Lower Saxony – is currently in a critical phase of digital transformation and networking. Michael Bachmann and Anselm Heinrich describe how materials relating to Scottish theatre and performance history are distributed across a myriad of archives (including outside of Scotland), with Stephen Greer expressing the hope that digitalisation may be one way of reconnecting these institutions in order to rethink, or even just begin to map, the history of live art in Scotland. Based on their work in the Scottish Theatre Archive, Christopher Field and Jenny Knotts examine the potential uses and applications of visualiser technology, and how this might affect research regarding the analogue archive's relationship with emerging digital technologies.

## Critical Archiving

Many articles in this White Paper focus on data that is marginalised, overlooked, or used in such a way that it supports dominant – rather than many-faceted – narratives. Martina Groß raises the question of how archives deal with documents, reports, and voices that cannot be assigned to a single nation, region, or institution. She thus shifts the focus to aspects of mobility and globalisation in the context of performance documentation and historiography. Stephen Greer analyses how live art in Scotland has repeatedly been marginalised and considers how archival material relating to its history may be recontextualised in such a way that it does not just create a counterhistory – *Scottish* instead of *British* live art – but works in a meaningful way with the dynamic of marginalisation. Katharina Kolar focuses on the *untold stories* within the German Archive for Theatre Pedagogy (DAMP) and advocates an »archive for theatre pedagogical counterknowledge« – a first step towards which is to provide accessible and usable (online/digitised) »raw

data of suppressed voices«. Informed by the personal experience of an accident and, as a consequence, the need for a titanium implant, Stefanie Wenner offers a historically far-reaching essay on ephemeral bodies, trauma, and the archive. She advocates practices that dis-order the relationships between human beings and nature, culture and nature, body and technology, and yet bring them into a nurturing and caring exchange. While Wenner thus focuses on personal experiences and human bodies as visceral archives, Kristiane Hasselmann is concerned with an object in relation to public histories. She looks at recent discussions on the inclusion of the so-called »Prachtboot« (magnificent boat) from the Luf island in the permanent exhibition of the newly opened Humboldt Forum. Hasselmann analyses how archived artefacts may become agents for knowledge transfer and raises important questions about ethnological collections in post-colonial times.

On the one hand, the articles in this White Paper present multiple perspectives on how archives, live art, and data are interrelated concerning history, theory, and the digital. On the other, the contributions highlight Live Art Data as a paradigmatic case through which contemporary social processes of digital transformation become legible. Furthermore, the immaterial aspect of theatrical and artistic events acquires a new material status: through processes of quantification, transformation, and storage. These processes are at the same time »global« and »local«, with institutions in Scotland and Lower Saxony, Germany, the UK and elsewhere facing similar challenges and opportunities for change. The articles by Judith Crämer, Christoph Kleineberg, Ramona Tax and Anselm Heinrich outline institutional visions for international collaboration between Scotland and Lower Saxony, and we hope that this White Paper will become the first of many such attempts in theatre and archival studies.

This White Paper is the result of a cross-institutional collaboration between Scottish and German researchers, artists, and programmers. The volume brings together historical, theoretical, and digital research into archival practices of storing and dealing with »Live Art Data« in a comparative approach that encompasses both historical and contemporary practices. It is interested in data that is produced in theatres and other cultural venues, in theatre pedagogical projects, by performing artists, and their audiences. From an interdisciplinary perspective, the White Paper looks at archival configurations and relations of performative data in teaching and information infrastructures today, focusing on four aspects: historiography, theory, digitalization, and the international dimension.

ISBN 978-3-96424-059-0



9 783964 240590